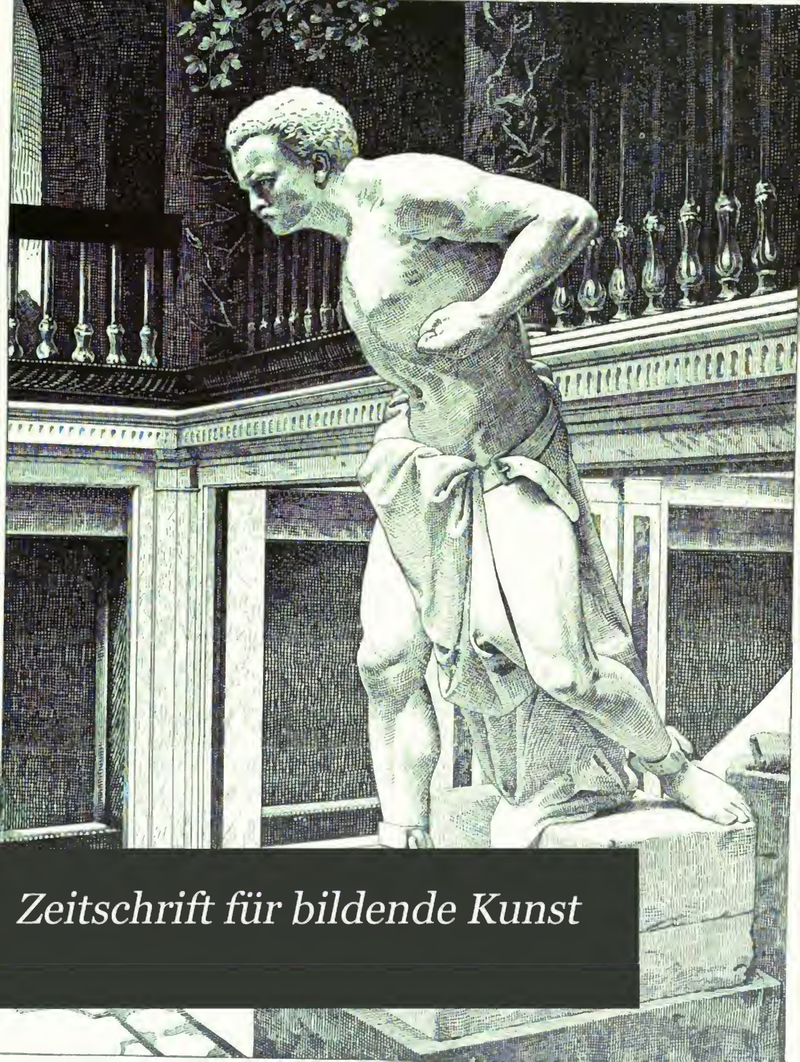

Zeitschrift für bildende Kunst


ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG SIGILLUM
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

NEUE FOLGE

Vierter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1893.



Zeitschrift für bildende Kunst.

Neue Folge.

Inhalt des vierten Jahrganges.

NB. Die Kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)




IV.
NEUE FOLGE
I.
OKTOBER 1892
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30** Mark
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **25** Mark.

Inhalt des ersten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des ersten Heftes.

ABBILDUNGEN.



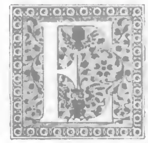




Vincenzo Vela

VINCENZO VELA.

VON *JULIUS CAROTTI.*



ES mag wenig moderne Künstler geben, deren künstlerische Entwickelung zu beobachten so anziehend wäre, wie die des Bildhauers *Vincenzo Vela* aus Ligornetto, der während eines Zeitraumes von fast 40 Jahren an der Spitze einer neuen Schule der Bildnerei in Oberitalien stand. Er bezeichnet einen Wendepunkt in der modernen italienischen Sculptur, war der Träger einer neuen Bewegung und, obwohl nicht völlig unbeeinflusst von anderen Künstlern, eine durchaus selbständige Natur, ein Pfadfinder, der wieder bei der uralten Lehrmeisterin Natur in die Schule ging, statt sie durch das Medium vergangener Kunstübung, die allmählich konventionelle Formen angenommen hat, zu sehen.

Vincenzo Vela wurde im Jahre 1822 in Ligornetto im Kanton Tessin zwischen Como und Lugano als Sohn arbeitsamer und ehrlicher Eltern geboren. Die bescheidenen Lebensformen, in denen seine früheste Jugend sich bewegte, nötigten ihn, schon mit zwölf Jahren als Lehrling eines Steinmetzen in der Nähe von Besazio seine Laufbahn zu beginnen. Das Leben in den Werkstätten von Besazio war hart und eintönig; bei der handwerksmäßigen Beschäftigung schweifte die Phantasie des Knaben ungehindert, und er träumte sich mit Vorliebe nach Mailand, wo ein älterer Bruder von ihm, *Lorenzo*, der Ausführung dekorativer Statuen oblag[1]). Diese angenehme, oft wiederholte Träumerei gewann immer mehr Gewalt über das sehnsüchtige Gemüt des Knaben und beherrschte ihn bald so, dass der Drang in die Ferne unwiderstehlich in ihm wurde. Auch seine Eltern und sein Bruder wurden davon ergriffen, und eines schönen Herbsttages brachte Lorenzo unsern jungen Vincenzo nach Mailand. Dort gab er ihn zu einem gewissen *Franzi*, dessen Gewölbe sich am Dom befand, und dessen Thätigkeit im Ausführen dekorativer Skulpturen bestand.

Nun durfte Vincenzo nicht nur den harten undankbaren Stein, sondern auch den glänzenden

1) Lorenzo Vela erwarb sich einen guten Namen als Dekorationsplastiker; er wurde Professor an der Brera, wo er bis vor kurzem thätig war.

Marmor bearbeiten, und es währte nicht lange, so bestieg er den Dom mit, wenn neue Stücke aufgestellt oder die unaufhörlichen Reparaturen ausgeführt werden sollten. Da saß er nun in einem Walde von Nadeln, Giebeln, Strebebogen, Statuen und Statuetten, dessen Durcheinander ihn fast schwindlig machte. Seine Bestimmung wachte hier leise auf und machte sich in heißen Wünschen zunächst nur ihm bemerklich. Lorenzo erbat alsbald von dem ehrsamen Meister Franzi für seinen Schützling täglich zwei Stunden, um ihn in die Elementarklasse der Akademie einzureihen. Dort machte er ungewöhnlich rasche Fortschritte, die Veranlassung gaben, dass er einen neuen Lehrmeister erhielt, *Cacciatori*, bei dem er als Hilfsarbeiter sich etwas erwerben konnte. Freilich war der Lohn anfangs nur karg und Lorenzo musste für seinen Bruder noch andere Beschäftigung ausfindig machen. So saß Vincenzo oft bis spät in die Nacht hinein beim Modelliren und formte Leuchter, Kelche und anderes Gerät für Goldarbeiter.

An der Akademie durcheilte der angehende Künstler rasch die Zeichen- und die Aktklasse und wurde Schüler von *Sabatelli*, dessen Aufmerksamkeit er früh erregte. Vincenzo war, was unter Bildhauern nicht allzu häufig ist, ein leidenschaftlicher und vorzüglicher Zeichner, besonders des Nackten, und Sabatelli war von seinen Leistungen so befriedigt, dass er ein kleines Wortspiel: *il nostro Vela farà vela* mit sanftem Lächeln gern zu wiederholen pflegte.

Endlich rückte Vela in die Bildhauerklasse auf und wurde nun Schüler des Mannes, bei dem er schon als marmista tagsüber arbeitete: Benedetto Cacciatori.

Cacciatori war, wie die ganze Bildhauerschule der Brera, wie ganz Mailand, wie die ganze Lombardei in der pseudoklassischen Manier befangen, die in Canova ihren Meister und ihr Muster sah. Seiner zarten Glätte strebten sie nach, aber wie es den Nacheiferern geht: vom Geiste, von der Seele des Meisters war ihnen nicht viel zu teil geworden. Eine gewisse Würde und mühsam erzwungene Größe war der Kunst der Cacciatori etc. eigen; aber sie ließ kalt, war gesucht, im Herkömmlichen erstarrt.

Obwohl Schüler der Brera, war Vela doch noch als sogenannter *scalpellino* im Atelier des Cacciatori thätig; dieser hatte viel Aufträge und beschäftigte eine ganze Reihe Hilfsarbeiter, unter denen aber nur sehr selten wirkliche Künstler waren.

Das System der alten Künstler, in ihre Ateliers eine Reihe Schüler aufzunehmen, die den größten Teil der bestellten Werke im Sinne ihres Oberhaupts ausführen und vollenden halfen, hat sich bis zum heutigen Tage in den Bildhauerwerkstätten von Ruf erhalten, nur mit dem Unterschiede, dass die meisten der Hilfsarbeiter sich von einem Atelier zum andern wenden, um Arbeit zu suchen. So gingen viele berühmte Werke aus den Ateliers von Pacetti, Cacciatori, Marchesi, Tantardini u. s. w. hervor und gehen noch heute unter dem Namen des Meisters, obwohl dieser nur das Modell fertigte, manchmal auch nur die Skizze dazu lieferte. Vielfach spielt die Geldfrage eine Rolle dabei, noch häufiger jedoch sind Lässigkeit und Gleichgültigkeit die Ursachen davon. Diese Hilfsarbeiter nun zerfallen in zwei Gruppen: die Modelleure, d. h. diejenigen, die wirklich das plastische Werk ausführen, entweder nach der Skizze oder nach einem oberflächlichen Gesamtentwurfe, und die Marmortechniker, die das Gipswerk in Stein übersetzen. Die letztgenannten, vornehmlich aus der Lombardei, sind häufig wahre Virtuosen, von ganz erstaunlicher Handgeschicklichkeit. Sie vollenden das Kunstwerk oft bis auf den letzten Schliff, so dass der Meister es nicht einmal mehr nötig hat, den Meißel anzusetzen, um es eigenhändig zu übergehen.

Im Atelier Cacciatori's war *Felix Figini* der bedeutendste unter den Modelleuren, der junge Vincenz Vela dagegen der erste unter den Ausführenden. Figini hat kein Werk hinterlassen, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte, außer vielleicht eine Fontäne, die sich in Wien in einem fürstlichen Hause befindet. Doch würde es wohl möglich sein, einige Werke seiner Hand nachzuweisen; indessen dies zu untersuchen, fällt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Ich möchte nur bei dieser Gelegenheit an den bescheidenen und halbvergessenen Künstler erinnern, der einer der ersten Veristen und Neuerer war; Cacciatori hatte große Mühe, ihn in seinem Fahrwasser zu erhalten. Figini übte den mächtigsten Einfluss auf Vincenzo Vela, der seiner Natur und Begabung nach berufen war, ähnliche, neue Bahnen einzuschlagen. Schon während seiner Hilfsthätigkeit machte sich dies sehr bemerklich, denn Cacciatori beklagte sich oft mit sanften Vorwürfen über seines Schülers Eigenmächtigkeit: Sie zerstören mir die schönen Falten; sie machen mir die Augen zu klein; ich hatte sie ganz gross gemacht, um ihnen mehr Stil zu geben".

Die eigentümliche Begabung Vela's, seine Erfindungskraft und künstlerische Selbständigkeit zeigte sich besonders in den beiden letzten Arbeiten, die er als Schüler der Brera für die akademischen Wettbewerbungen schuf. Es waren zwei Flachreliefs.

Das eine behandelte die Episode von der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka, als ihn die Amme wiedererkennt und er sie durch eine gewaltsame Bewegung zum Schweigen bringt. Unserm jungen Künstler widerstrebte die homerische Heftigkeit des Odysseus, der nach dem Dichter die Amme bei der Gurgel packt, um ihr Freudengeschrei zu ersticken. Er zog es vor, den Vorgang so darzustellen, dass Odysseus, während Penelope abgewandt steht, den Finger auf die Lippen der Amme legt mit einer Bewegung, als wolle er sagen: Schweige! willst du mich verderben?

Sabatelli, die Absicht des Künstlers erratend, floss von Lob über, aber Cacciatori schüttelte den Kopf und hielt dem Vincenzo eine lange Predigt.

Das zweite Relief war für den Wettbewerb aller Akademicen des lombardisch-venezianischen Königreichs bestimmt; alle Arbeiten sollten in Venedig vereinigt und beurteilt werden. Die Aufgabe war: Die Erweckung der Tochter des Jairus. Als Vela sein Modell beendigt hatte, bat er seinen Lehrer Cacciatori, es zu prüfen; aber dieser bemängelte die Komposition von Grund aus, und der arme Vela, der gesucht hatte, die vollste Empfindung zum Ausdruck zu bringen, konnte die Thränen der Enttäuschung nicht zurückhalten. Mit noch größerer Ängstlichkeit bat er alsdann den Professor Cacciatori, das fertige Marmorrelief zu besichtigen. In den letzten Jahren liebte es Vela, von dieser Episode zu erzählen. Er erinnerte sich gern daran, dass Cacciatori lange schweigend das Werk betrachtete und dann sich wegwandte, um nach der Thür zu gehen. Dort erst sagte er, zwischen den Zähnen murmelnd: „Wenn diese Arbeit nach meinen Ideen beurteilt wird, taugt sie nichts — wenn sie nach denen anderer geprüft wird, ist sie ein Meisterwerk.“ Damit ging er. Vela pflegte noch hinzuzufügen, dass ihn nur die Ehrfurcht vor der Professorenwürde seines Lehrers damals abgehalten habe, ihm nachzulaufen und um den Hals zu fallen. Die Äußerung Cacciatori's zeugt von seiner Aufrichtigkeit und seinem trefflichen Charakter. Er musste geahnt haben, dass hier etwas geleistet war, was außerhalb seiner Sphäre lag und was er dennoch zu loben sich nicht entbrechen konnte. Mit dieser abgedrungenen widerwilligen Anerkennung war das Verhältnis von Lehrer und Schüler innerlich aufgehoben; und bald war dies auch äußerlich der Fall, denn Vela gewann den großen Preis und war ein fertiger Künstler von achtzehn Jahren.

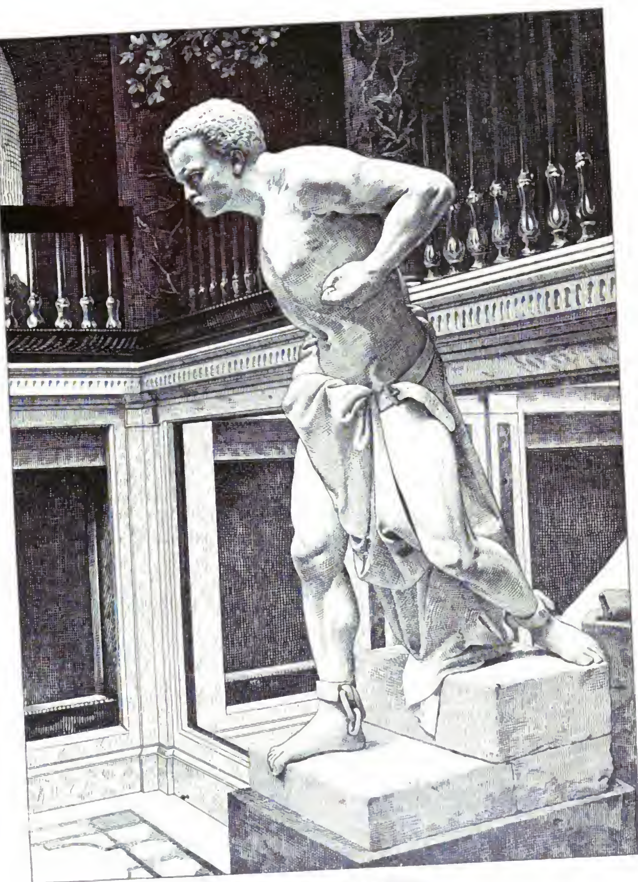
* * *

Um diese Zeit war es, dass Vela einen mächtigen künstlerischen Eindruck empfing, der seinem Streben, das bisher nur Tasten war, bestimmte Richtung gab. *Lorenzo Bartolini* hatte einige Jahre vorher, 1835, eine Statue nach Mailand für Donna Rosa Trivulzio gesandt, die noch im Museum Poldi Pezzoli sichtbar ist und auch heute auf den Beschauer ihren lebhaften Reiz ausübt: La fiducia in Dio. Vela hatte dumpf einen Gegensatz gefühlt zwischen sich und seiner Umgebung. Der Anblick dieses Werkes erhellte wie ein Blitz sein Inneres und zeichnete ihm seine Bahn unauslöschlich vor. So mächtig war der Eindruck dieses Werkes, in dem sich tiefe Empfindung mit der Wahrhaftigkeit reiner Formen paarte.

Aber es war Vela's Absicht nicht, die Art anderer und auch die Bartolini's nicht, nachzuahmen. Sein Bildwerk gab nur einen Ausgangspunkt für ihn ab und zeigte ihm, welche Ziele er zu verfolgen hatte. Bartolini suchte das Schöne in der Wirklichkeit auf, Vincenzo Vela zog vor, seine eignen Ideen und Empfindungen zu verkörpern und sie mit Wahrheit, Schönheit und Einfachheit zu verbinden, sowie die Natur sich darbietet, ohne puristisch zu sein. Und diese unbefangene Interpretation der Natur, *seiner* Natur verlieh seiner Kunst das Persönliche. Seine Maxime war, ein Künstler müsse, um Eigenes, Persönliches zu schaffen, vor allem den Stoff in sich ganz auflösen, im Feuer des schöpferischen Willens flüssig machen, ehe er ihn in die rechte Form bringen könne.

Das erste Werk, das Vela als beglaubigter Künstler hervorbrachte, war die Statue des Bischofs *Luini*, die er für den Palast der schweizerischen Regierung in Lugano auszuführen hatte. Er erhielt dafür 650 Franken, und es genügte, das Werk in bescheidenem Material, Kalkstein von Viggia, auszuführen. Hier traf Vela bei aller Besonderheit das Einfache und Wahre. Das ganze kunstverständige Mailand kam, um seine Studie zu sehen, wie *François Hayez* in seinen Memoiren erzählt[1]). Der Herzog *Litta* gab ihm hierauf (1846) den Auftrag zu einem Werke „Das Morgengebet“; die Wahl der Aufgabe zeigt, wie sehr der Romanticismus noch herrschte und in welchem Gegensatze Vela sich mit den landläufigen Anschauungen befand. Er bildete eine zarte und anmutige knieende Mädchengestalt, hervorragend durch den Ausdruck tiefer Andacht und Ergebung. Bald danach entstand eine Genrefigur, „Der

1) Veröffentlicht von Dr. Carotti in Mailand 1890 bei Bernardoni-Rebeschini.



Spartacus. Von VINCENZO VELA.

erste Kummer" betitelt, eine junge Bäuerin, die ihre verwundete Katze auf den Knieen hält. Der gesenkte Kopf, der ins Weite sich verlierende Blick sind schon sprechend genug für die Szene. Der Künstler hat in beiden Vorwürfen nach größter Naturwahrheit gestrebt und ließ selbst die kleinsten Einzelheiten nicht außer acht. Kleine Züge, wie der, den Druck einer zu engen Schnur auf der Brust der Betenden kenntlich zu machen, beweisen dies.

Die neue Richtung, mit der fast ganz Mailand im Widerspruch war, weckte natürlich auch Gegnerschaft. Man warf dem Künstler vor, er vermeide die Darstellung des Nackten, weil er sich ihr nicht gewachsen fühlte. Vincenzo nahm sich vor, die rechte Antwort darauf zu geben. Er zog nach Rom, besuchte unterwegs Livorno, wo er die gewaltige Sklavengruppe des Pietro Tacca bewunderte. Bei der Betrachtung dieses Werkes kam ihm der Gedanke zu einem Spartacus, den er sogleich begann, als er in Rom eintraf. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass die Eindrücke, die er in Rom gewann, von nachhaltiger Wirkung auf ihn waren; dort sättigte er sich mit dem Geiste der Antike und nahm so viel davon auf, wie seiner Natur gemäß war.

Von Rom aus sandte Vincenzo den Gipsabguss des Spartacus nach Mailand; die Ausführung in Marmor besorgte er erst zwei Jahre später für den Herzog Antonio Litta. Das Werk wurde 1851 in der Brera ausgestellt und der Eindruck, den es hervorbrachte, war durchschlagend und wirkte nicht nur in der Lombardei, sondern in ganz Italien fort. Auch für die Weltausstellung in Paris war diese Statue ein Ereignis, denn noch nach sieben Jahren sprachen die französischen Beurteiler der Londoner Weltausstellung davon.



Columbus, Gruppe von VINCENZO VELA.

Für Mailand und für Oberitalien brachte der Spartacus Vela's eine Art künstlerischer Umwälzung hervor; dieser Spartacus erklärte den feierlichen marmornen Patriziern Roms den Krieg und pochte trotzig auf seine Ursprünglichkeit. Das volle, quellende, unüberwindliche Leben schien hier in den Marmor hineingehaucht zu sein, was den damaligen Betrachtern wie ein Wunder vorkam. Spartacus machte als erster Sohn einer neuen Richtung die bisherige Skulptur alt. In der Ausführung zeigte Vela auch seinen eigenen Fortschritt, denn hier war nicht die reine Wirklichkeit mit peinlicher Genauigkeit nachgebildet, sondern statt dessen versucht, die ganze Modellirung, Haltung und Bewegung in Bezug zu dem beseelenden Gedanken zu bringen. Vela hatte die Gedanken und Empfindungen des Spartacus mitbilden wollen und dem Ausdruck zu Liebe gewisse Verän-

derungen vorgenommen, die von der Naturwirklichkeit abweichen. Er bildete den oberen Teil der Brust seines Helden mächtiger und entwickelter als den untern des Thorax und als den Unterleib, der übermäßig stark zurücktritt. Es wäre thöricht, zu behaupten, dass der Spartacus ein vollkommenes Werk sei. Aber die Leidenschaftlichkeit des Ganzen, die Wucht der Darstellung des beherrschenden Gedankens zeigen, dass Vela schon seiner Sache sicher war; nur dass die Parabel seiner künstlerischen Bahn hier erst begann. Denn die Sprünge eines Künstlers sind nur scheinbar, sie bilden sich alle nach und nach und seine Werke bezeichnen nur Punkte eines Wegs von verschiedener Höhe.

Die Marmorstatue des Spartacus bildete Vela in kleinerem Format nach, und diese Reduktion ist sehr weit verbreitet worden. Das Original stand auf der großen Treppe des Palastes Litta bis zum Jahre 1874, kam bei dem Verkauf aller Kostbarkeiten und Kunstwerke des Hauses an Hrn. *Von der Wies*, der sie nach Lugano und später nach Petersburg in seinen Palast brachte.

Auf dieselbe oben erwähnte Ausstellung der Brera hatte Vincenzo Vela noch ein anderes Werk gebracht, die Darstellung der Betrübnis für das Grabdenkmal der Familie *Ciani* in Lugano. Diese Statue stammt aus dem Jahre 1851 (der Spartacus war von 1848) und bezeichnet die volle Blüte des Talents unseres Künstlers. Eine junge Frau mit entblößter Brust und nackten Armen in reicher, weiter Kleidung sitzt mit den Ellenbogen auf den Knieen, das Haupt zwischen beiden Händen, mit zerstreut herumfallendem Haar, schlaffem Munde und mit trüben glasigen Augen ins Weite starrend da, ein vollkommener Ausdruck der Trostlosigkeit. Ich habe das Werk oft in Lugano betrachtet, aber jedesmal, wenn ich es wiedersehe oder mir seine Erscheinung ins Gedächtnis zurückrufe, durchrinnt mich ein leiser Schauer, so mächtig ist der Eindruck dieses Kunstwerks. Man erzählt sich, dass Vela nach vielen vergeblichen Versuchen, den tiefsten Schmerz darzustellen, zu einem Kunstgriff seine Zuflucht genommen habe. Er war damals noch verlobt mit derjenigen, die später die zärtlichste und würdigste Gattin für ihn werden sollte, ein Geschöpf von reiner zarter Seele, wohl dazu angethan, solch einen Künstler zu verstehen und anzufeuern. Vincenzo entschloss sich nach langem Zögern endlich zu folgendem Gewaltstreich. Eines Tags stürmte er zu ihr unerwartet ins Zimmer mit wildem Ausdruck und rief ihr zu: Es ist aus, wir müssen entsagen, ich kann nicht der Deine sein! Das arme Mädchen stand wie vom Donner gerührt in tiefem Schmerze da. Vela hatte genug gesehen, eilte weg und hatte sein Vorbild gefunden.

Ich habe Vela bei Lebzeiten nie fragen mögen, ob diese Anekdote wahr ist, und auch seine Verwandten nicht um Aufklärung gebeten. Es scheint mir, dass die Geschichte erfunden ist, denn ich vermag an einen so grausamen Versuch mit der geliebten Person nicht zu glauben. Ist sie aber erfunden, so spricht sie deutlicher als alles Lob für den Wert des Kunstwerks. (Schluss folgt).

AUGUST NOACK.



WER sich der Mühe unterzieht, abseits der großen Heerstraße, auf welcher die Künstlerschaft unserer Tage dahinflutet und zu dem Weltmarkte der Kunst, den großen Ausstellungen wallfahrtet, — einen Seitenpfad einzuschlagen, dem wird manch ein Idyll bescheidener Zurückgezogenheit und künstlerischen Stilllebens sich erschließen, wohl wert eines aufmerksamen Blickes in dem raschlebigen Fluge unserer Zeit.

Der siebzigjährige Geburtstag des Professors *August Noack* giebt uns Veranlassung, dieses Künstlers zu gedenken, welcher nahezu 40 Jahre in seiner Vaterstadt Darmstadt als Historien- und Porträtmaler thätig ist, wenn auch unter mancherlei Entsagung, denn Darmstadt ist keine Kunststadt und ein anregendes Kunstleben wird ein Künstler dort vergebens suchen. Hiervon geben Zeugnis die Namen vieler Darmstädter Künstler, die auf Nimmerwiedersehen ihrer Vaterstadt den Rücken gekehrt haben, und anderwärts reiche Anerkennung fanden, wie Paul Weber, Heinrich Hofmann, Raupp, Löfftz, Bracht und andere.

Noack erblickte am 27. September 1822 das Licht der Welt; schon in früher Jugend regte sich in ihm die Lust zum Zeichnen und durch den Landschafter *Lucas* ward ihm der Anfangsunterricht zu teil.

1839—1842 studirte Noack zu Düsseldorf als Schüler von Sohn, Lessing und Schadow und zog von hier zum Studium und Erwerb auf die Wanderschaft. München übte damals noch mehr als jetzt eine mächtige Anziehungskraft aus und so sehen wir den jungen Künstler mit gleichstrebenden Freunden in den Jahren 1846—1849 in dieser Kunsthauptstadt in voller Thätigkeit zur weiteren Ausbildung. 1849 ward er Schüler der wieder auf blühenden Antwerpener Akademie, bereiste Belgien, Holland und Frankreich und kehrte über München mit reicher Ausbeute an Kopien und Studien nach Darmstadt zurück, woselbst ihm 1854 durch den Großherzog die Ernennung zum Hofmaler zu teil wurde. Das Jahr 1855 wurde in Italien verlebt; hier nahm Noack in der Villa Albani zu Rom an der fünfzigjährigen Gedenkfeier der ersten Romfahrt Ludwigs von Bayern teil, welcher Begegnung sich der König bei einer späteren Anwesenheit in Darmstadt erinnerte und den Künstler in seinem Atelier aufsuchte. Im Dezember 1855 schloss Noack den Bund der Ehe und erfreut sich noch heute des glücklichen Zusammenlebens mit Frau und Kindern. Es folgte nun eine Zeit reger Arbeit, zunächst im Dienste des kunstliebenden Großherzogs Ludwig III., welcher etwa zwölf Jahre lang Noack ausschließlich beschäftigte, bald mit Aufträgen historischer Darstellungen für Schenkungen an Gemeinden, Kirchen und Private, bald mit Porträts fürstlicher Personen.



Gethsemane. Von A. Noack.

In das Jahr 1864 fällt nach gewissenhaften Studien die Vollendung des ersten großen Historiengemäldes: „Das Religionsgespräch zu Marburg“, jetzt in der Darmstädter Gemäldegalerie; 1868 entstand das Bild zum zweiten Male, größer und teilweise verändert, und ist jetzt im Besitze der Stadt Marburg. Ein anderes Werk aus dieser Zeit — Luther in Worms, von Philipp dem Großmütigen besucht — befindet sich in der Rostocker Gemäldegalerie.

Inzwischen versäumte der Künstler nicht, alljährlich durch den Besuch größerer Ausstellungen in München, Wien, Berlin, Paris und durch eine zweite italienische Reise weiter zu lernen und erneute Anregungen zu empfangen.

1869 im Schwabenlande reisend, entdeckte er in der Stadtkirche zu Wimpfen am Neckar unter



Das Marburger Religionsgespräch. Von A. NOACK.

Tünche und Farbe die ansehnlichen Reste eines großen, acht Meter hohen Wandgemäldes, die Darstellung des jüngsten Gerichtes, welches Werk im Laufe dieses und des nächsten Jahres unter seiner Hand zu erneuter Schönheit entstand. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 1871, Heft 9.) Die als Gegenstück zu dem „Jüngsten Gericht" komponirte „Bergpredigt" ist leider nicht zur Ausführung gekommen. 1870 bezog der Künstler ein eigenes Haus mit großem Atelierraum; es erfolgte seine Ernennung zum Professor an der technischen Hochschule und nun begann die Hochflut freudigen Schaffens infolge größerer Aufträge auf dem Gebiete der religiösen Historie. Es entstanden für die Kirche sacré coeur zu Santiago in Chile zwei große Altarbilder, „Christus am Ölberg" und „Der auferstandene Christus"; für die Friedhofskapelle zu Darmstadt „Der auferstandene Christus am Ostermorgen den beiden Marien erscheinend", weiter die Bilder der Reformatoren, Entwürfe für Kirchenfenster zu Darmstadt und Oppenheim und andere Kompositionen dieser Richtung. Auf dem Gebiete heiterer Kunst und der Allegorie wurden dem Meister Aufträge für Deckengemälde zu teil in verschiedenen Villen zu Frankfurt a/M. und dem Schloss Rosenhöhe des Prinzen Wilhelm von Hessen. Leider nicht zur Ausführung kamen aus Mangel an Geldmitteln die Kompositionen für die Decke der erneuerten Kirche zu Gelnhausen. Eine weitere Rettung vortrefflicher Wandgemälde nahm Noack in der romanischen Kirche zu Partenheim in Rheinhessen vor.

Durch Großherzog Ludwig IV. und seine kunstsinnige Gemahlin Alice wurden dem Künstler verschiedene Aufträge für Familienbilder und Porträts zu teil, die sich im Besitze der großherzoglichen Familie und der Königin von England befinden. Ein großes historisches Bild „Paulus vor dem hohen Rat in Jerusalem", zu welchem die umfassendsten Geschichts- und Kostümstudien vorgenommen wurden, befindet sich zur Zeit noch im Atelier, seiner letzten Vollendung entgegensehend. Auf dem Gebiete der Porträtmalerei erfreut sich Noack in weiteren Kreisen ungeteilter Anerkennung und manche seiner Lieblingskompositionen musste ihrer Vollendung harren mit Rücksicht auf die Erledigung fester Porträtaufträge.

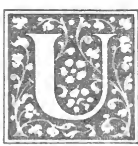
In Friedrich Bruckmann, Hanfstaengl und Wiscott fand der Künstler entgegenkommende Verleger für verschiedene seiner Werke und wenn er auch an den großen Wettbewerben und Völkerfesten der Ausstellungen mit Rücksicht auf den für eigenes unbeschränktes Schaffen weniger günstigen heimatlichen Boden sich nur selten beteiligen konnte, so ist ihm doch, ferne von dem Hasten und aufreibenden Schaffen großer Kunstcentren, eine seltene Schaffenskraft eigen geblieben bei erfreulicher Rüstigkeit und der warmen Verehrung seiner Schüler und zahlreichen Bekannten, einer Verehrung, die begründet ist in der liebenswürdigen Bescheidenheit und Herzensgüte des Künstlers und seiner begeisterten Hingebung an das ihm vorschwebende Kunstideal, ohne der Mode des Tages und des wechselnden Zeitgeschmackes zu huldigen.

Möchte dem greisen Meister der Abend des Lebens von heiterem Sonnenlichte noch lange verklärt bleiben! *TH.*



ZUR NEUESTEN RUBENSFORSCHUNG.

MIT ABBILDUNGEN.



UM ein richtiges Urteil über das Schaffen eines Meisters abzugeben, ist es unerlässlich, alle Umstände seines Lebenslaufes zu kennen. Auf den ersten Blick scheint diese Behauptung vielleicht zu weitgehend; allein die hervorragendsten Leistungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft bringen sie zu stets allgemeinerer Anerkennung, und das Werk, dem diese Spalten gewidmet sind, mag als ihr bester Beweis dienen [1]).

Wir haben es in der That hier mit einem Maler zu thun, dessen Jugendarbeiten aus dem farblosen Boden der Schule von Antwerpen erblühen, jener Schule, als deren letzte Größe Otto Venius genannt und als Genie gefeiert wird. Dann folgen acht italienische Wander- und Lehrjahre. Rubens bringt sie nicht in dem damals in künstlerischer Beziehung herabgekommenen Rom, sondern größtenteils in Mantua zu, wo der strenge Mantegna, der kühne Giulio Romano zu ihm sprechen, wo er sich in einem und demselben Palast an den Dichtungen der größten Koloristen Italiens, vor allen an Tizian und Correggio begeistert, während im nahen Bologna die neue Richtung bereits ihr siegreiches Banner entfaltet hatte. Dann führt sein günstiger Stern ihn nach Spanien, wo er von Tizian noch Schöneres sieht als selbst in Venedig, endlich nach Rom und Genua. Kaum in seiner Heimat, wirkt er als das anerkannte Haupt einer neuen Schule, sammelt um sich eine Schar von Hilfskräften, die sich an ihm bilden. Sein Ruhm verschafft ihm so zahlreiche Bestellungen, dass er sie ohne seine tüchtigen Gehilfen nicht zu bewältigen vermochte. Er schafft für Paris, Madrid, London, er füllt mit seinen Schöpfungen die Kirchen und Paläste Italiens, Deutschlands und Hollands; er beherrscht mit gleicher Meisterschaft alle Gebiete der zeichnenden Künste, entwirft Kartons für Wandteppiche, Zeichnungen für Goldarbeiter, Elfenbeinschnitzer und Kupferstecher und drückt allem, was aus seiner Hand hervorgeht, seinen persönlichen Stempel auf. Seiner Auffassung, seiner Durchführung, mit einem Worte seiner Schule verdanken die Bildnisse van Dycks, die Allegorien und Bacchanale des Jordaens, die Jagden des Snyders, die Landschaften van Udens die ungeteilte Anerkennung. Er scheint selbst zu fühlen, dass er sie alle überragt, darum erhöht er den Wert seiner Gemälde nur äusserst selten durch seine Signatur, ja noch mehr: er gesteht, dass eine große Anzahl der von ihm gelieferten Bilder nicht das Werk seiner Hände sei. Und als die unvergleichlich geniale Persönlichkeit des Meisters nicht mehr war, wirkte seine Schule noch durch Jahrzehnte zu Ehren des größten vlämischen Malers fort, und wer dürfte sich unterfangen, das Schaffen des P. P. Rubens zu beurteilen, ohne die verschiedenen Umstände zu kennen, durch deren Summe er eben jener Einzige geworden, dem wir alle huldigen?

Mag man immerhin behaupten, der Meister gestalte die verschiedenen Eindrücke, die er empfangen, eigenartig aus, es sei unwahrscheinlich, dass sein Oeuvre ihn stets gleichförmig zeige, im Gegenteil: je bedeutender seine Begabung, desto origineller gebe er sich, Rubens bleibt dennoch immer eine ausnahmsweise Erscheinung.

Vollständig kennen wir seine Thätigkeit noch immer nicht; so umfangreich sein Werk auch schon geworden, glückliche Forschungen werden es gewiss noch bereichern. Was wissen wir von seinen

1) L'Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins par Max Rooses. Anvers, Jos. Maes, 1886 ff. IV vols. in 4° royal. 346 planches.

Gemälden, die vor seiner Abreise nach Italien entstanden? Auch von den Arbeiten, die er während seines Aufenthaltes in Spanien, Italien, Frankreich und England ausgeführt, wissen wir so wenig, dass sie gewiss nicht die Summe seiner energischen Schöpferkraft bilden. Sicherlich stehen uns in dieser Hinsicht noch große Ueberraschungen bevor. Seine unter den verschiedensten Gesichtspunkten so hochinteressanten Briefe erwähnen seinen malerischen Beruf gar nicht, und keiner seiner Zeitgenossen hat diese Lücke ausgefüllt, so dass in seiner Korrespondenz noch immer zahlreiche Stellen vorkommen, die sich auf des Meisters gewohnte Beschäftigung beziehen und uns dennoch im unklaren lassen. So z. B. verdanken wir einem Zufall erfahren zu haben, dass Rubens vor 1616 in Holland gewesen und in persönlichen Beziehungen zu Goltzius gestanden, was sich dann übrigens wohl voraussetzen ließ.

Alle Museen rühmen sich einen oder mehrere Rubens zu besitzen, auch in so manchen Kirchen, wo wir ihn nicht vermuten, tritt er uns überraschend entgegen; so hat man unlängst in der hl. Kreuzkirche zu Augsburg eine schöne echte Himmelfahrt der Jungfrau entdeckt.

Was aber versteht man unter einem echten Rubens? Darüber, meine ich, sollte man sich vor allem verständigen. Sieht man von den wenigen eigenhändigen Bildern des Meisters ab — und deren Zahl ist geringer, als man gemeiniglich annimmt, — so weiß jeder Kunstfreund schon nach den Briefen des Meisters, dass ein echter Rubens entstanden sein kann, ohne dass er selbst das Bild gemalt hat. Von den meisten Werken, die man mit seinem Namen schmückt, lässt sich ohne die geringste Übertreibung behaupten, dass sie von ihm nur verbessert, vollendet worden. Das in diesem Sinne abgeschlossene Bild gilt, vorbehaltlich seines geringeren oder größern Wertes, als ein authentischer Rubens. Unter den zahlreichen Bildern, die auf seinen Namen gehen, kostet eine Gattung derselben den Kritikern das meiste Kopfzerbrechen, die Kopien nämlich, oder um genauer zu sprechen, die Wiederholungen. Er ließ mehrere seiner Gemälde unter seinen Augen kopiren, schlug auch anderen eine diesfällige Bitte nicht ab; so kam es, dass sich mit seinem stetig wachsenden Ruhm auch die Zahl der Fälschungen ansehnlich vermehrte. Es ist nun einmal nicht zu leugnen, dass alle seine heimischen Zeitgenossen mehr oder minder in seiner Art und Weise zeichneten und malten, woraus sich ergiebt, dass von seinen beliebtesten Darstellungen ziemlich schwer zu unterscheidende Nachahmungen vorkommen. Viele derselben wurden ganz arglos ausgeführt, namentlich in Flandern, zumeist auf Kosten religiöser Körperschaften. Als später unter Maria Theresia die Güter der Jesuiten eingezogen, die geistlichen Orden unter Joseph II. aufgehoben, die Kirchen durch die französische Revolution geplündert wurden, kamen alle die Bilder auf den öffentlichen Markt und wanderten zumeist in die öffentlichen Sammlungen, wo sie jetzt den Kunstbeflissenen erhebliche Verlegenheiten machen, da es nun einmal ungleich schwieriger ist, dem Meister ein angezweifeltes Werk abzusprechen, als ihm ein bisher nicht genügend beachtetes zurückzustellen. Es erübrigt noch eine stattliche Zahl von Bildern, die zu dem Meister selbst in gar keiner Beziehung stehen, die er weder entworfen noch ausgeführt hat und die dennoch auf ihn zurückgehn, sei es, dass sie von frühern Gehilfen, seinen Mitarbeitern, herrühren oder von Namenlosen in trügerischer Absicht gemalt wurden. Die Bilder dieser letzten Gattung sind leider zahlreicher als man glaubt; sie erreichen heute noch erkleckliche Preise, obgleich ihre Fälschung in die Augen springt; sind doch vor kurzem in Brüssel zwei Gemälde, die von Rubens nichts als den Namen trugen — und diesen widerrechtlich — um 1300 Francs erstanden worden! Und wie stattlich ist nicht die Reihe der Kataloge, die mit eingeschmuggelten Rubens prunken! Es genüge an diesen flüchtigen Andeutungen, um das Maß der Schwierigkeiten zu erwägen, welche bei der Ausführung von Hrn. Rooses' Plan, uns ein vollständiges, beschreibendes und geschichtliches Verzeichnis des Oeuvre P. P. Rubens' zu liefern, zu überwältigen waren.

Smith, Waagen, Basan, Schneevogt haben ihm allerdings vorgearbeitet, aber sein Buch bleibt doch ein selbständiges, höchstens hat er vielleicht den Behauptungen Schneevogts in dessen ganz unkritischem Kataloge zu viel vertraut.

Smith führt bekanntlich mehr als 1700 Bilder von Rubens an, von welchen er kaum die Hälfte selbst gesehen. Rooses bietet uns nur 1207 Nummern, doch sei sogleich bemerkt, dass einzelne derselben doppelt sind, andre wieder sich auf Werke beziehen, deren Vorhandensein der Verfasser weder nachweisen, geschweige denn auf ihre Echtheit hin untersuchen konnte. Da, wie wir glauben, ein Supplement des Werkes unter der Presse ist, werden wir uns im Verlaufe beeilen, seine Aufmerksamkeit auf einige Bilder des Meisters zu lenken. Der Verfasser führt nur solche Werke an, welchen er das

Merkmal der Echtheit zuerkennt, oder deren Existenz durch unwiderlegliche Quellen nachgewiesen ist. Alle andern Bilder sind, selbst wenn sie angeführt oder erläutert werden, mit keiner Nummer versehen. Die zahlreichste Klasse wird durch die religiösen Darstellungen, die heiligen Allegorien, die männlichen und weiblichen Heiligen, deren mehr als fünfhundert, und durch nahezu dreihundert Bildnisse gebildet.

Als gründlicher Kenner der ganzen Rubens-Litteratur war Rooses in der Lage uns ein Werk zu schenken, das durch großartige Anlage und sorgfältige Durchführung von bleibendem Wert ist. Wir haben oben bemerkt, zu einem richtigen Urteil über einen Meister sei die genaue Kenntnis seines ganzen Lebens unerlässlich; nun denn, ein so umsichtig angelegter Katalog, wie der vorliegende, trägt selbstverständlich allen Verhältnissen des Meisters Rechnung. Von diesen vier Bänden lässt sich rühmen, dass sie Rubens wieder vor uns aufleben lassen. Wir sehen ihn fast leibhaftig vor uns, wir leben in seinem Familienkreise, mit seinen Freunden, wir erfahren alle seine Beziehungen zu weltlichen und geistlichen Kreisen, wir lernen ihn als Philosophen, Humanisten, Antiquar achten, als einen Geist, der alle Seiten der menschlichen Natur erfasst, und mit Terenz sagen kann: nihil humani a me alienum puto.



Selbstporträt des Rubens, nach dem Stich von PONTIUS.

Nichts destoweniger lag es dem Verfasser ferne, die ganze Biographie des Meisters neu aufzubauen. Er kennzeichnet mit wenigen treffenden Zügen Rubens' vielseitige Richtungen, überlässt jedoch *Ravensburg* den Antiquar, *Gachard* und *Vilaamil* den Diplomaten, um ihnen lediglich jene Daten zu entnehmen, die sein Werk unterstützen. Sein Vortrag bleibt stets einfach, klar, er erhebt sich jedoch in den Beschreibungen einzelner Gemälde zu einer Poesie, die mit dem Kolorit dieser Farbendichtungen wetteifert; so z. B. im Höllensturz der Verdammten (München), den er ergreifend schildert.

Rooses teilt Rubens' künstlerische Laufbahn in drei fast gleiche Zeiträume. Die erste Epoche umfasst die Dauer seines italienischen Aufenthalts, die Zeit, wo er unter dem italienischen Einfluss malte; sie reicht ungefähr bis 1611 und schließt mit der *Aufrichtung des Kreuzes* (Dom zu Antwerpen) ab. Die zweite Epoche erstreckt sich bis 1625; ihr gehören die berühmtesten Bilder an: *der hl. Ignaz* und *der hl. Franz Xaver* in Wien, die *Kommunion des hl. Franz* im Museum zu Antwerpen und vor allem die *Kreuzabnahme* (das berühmte Bild im Antwerpener Dom). Aus der dritten Epoche sind hervorzuheben: der *Bethlehemitische Kindermord*, das *Fest der Venus* (Wien), die *Anbetung der Könige* im Antwerpener Museum.

Man erkennt leicht, dass es noch eine vierte Epoche gäbe, eigentlich die allererste, die jene Bilder enthielte, die Rubens vor seiner italienischen Reise geschaffen; allein was wir aus dieser Zeit von seiner Thätigkeit kennen, reicht nicht hin, diesen Rahmen auszufüllen. Rooses ist viel zu vorsichtig, diesen Boden zu betreten. Er eifert sogar, und das mit Recht, gegen die unsinnige Behauptung, das durch seine Verkürzung berühmte Bild des Museums von Antwerpen, das *den toten Heiland im Schoße seines Vaters* zeigt, sei vor der Abreise nach dem Süden entstanden. Dr. Reber möchte die *Anbetung der Könige* in der Pinakothek zu Lyon (No. 173), die Vorsterman in zwei Blättern gestochen, als voritalienisch ansehen, was nach Rooses' und unserer Ansicht ebensowenig statthaft ist. Auch in Bezug auf ein anderes Bild müssen wir uns gegen das Urteil des

ausgezeichneten Münchener Kenners erklären, indem wir überzeugt sind, dass der kleine *Höllensturz der Verdammten* in Aachen (No. 93bis) erst nach der italienischen Reise entstanden ist. Diese Breite der Auffassung erreichte Rubens unter dem Einflusse seiner lebhaften Erinnerungen erst nach seiner Heimkehr. Als voritalienisch dürfte allenfalls das *Jüngste Gericht* im Palazzo Balbi (Genua) (No. 92) angesehen werden; dieses schöne Bild atmet den Geist Michel Angelos, wir halten es für ein Jugendwerk unseres Meisters.

Die *Aufrichtung des Kreuzes* galt bisher als das früheste der Antwerpener Gemälde von Rubens; es ist aus d. J. 1611. Rooses liefert uns jedoch den höchst wichtigen Nachweis, dass die Kirchenväter in der Paulskirche zu Antwerpen (No. 376), die heute noch an ihrer ursprünglichen Stelle hängen, aus d. J. 1609 stammen und ein eigenhändiges Werk sind, das 1616 in einem Inventar der Kirche angeführt wird. *Die Aufrichtung des Kreuzes* (No. 271) wurde bekanntlich für die Kirche der hl. Walburga gemalt, die man im Beginn unseres Jahrhunderts niedergerissen hat. Mit Hilfe einer alten Ansicht dieser Kirche konnte Rooses feststellen, dass das Triptychon mit einem Giebel abschloss, dessen Mittelbild Gott Vater zwischen zwei Engeln zeigte. Dieses Giebelbild ist verkauft worden, doch besitzen wir die mittlere Hauptgestalt heute noch in einem Kupferstich von Berghe. Das Brüsseler Museum besitzt überdies eine Ansicht der Walburgakirche von Neefs; auf dieser Tafel befindet sich zwar das Meisterwerk des Rubens nur angedeutet, doch ist die Form des Bildes deutlich zu erkennen.



Helene Fourment mit einem Kind auf dem Schooß, von Rubens.
Nach dem Stich von C. FEDERLE.

Schon als Rubens nach Antwerpen zurückkehrte, war er ein bedeutender Künstler, völlig aber entfaltet sich sein Genie erst später. Anfangs ist sein Vortrag strenge, plastisch und hat noch nichts von jener flüssigen Frische des Kolorits, die seine spätesten Werke auszeichnet. Fügen wir gleich hinzu, dass er in dieser Zeit das meiste unter Mitwirkung seiner Schüler ausgeführt hat und dass seine Retouchen seinem Temperament entsprechen. Rooses bemüht sich, in den Bildern der dritten Epoche die Hand des Meisters von der seiner Gehilfen und Mitarbeiter zu unterscheiden. Das dünkt uns allenfalls noch möglich, wenn es sich um den Anteil eines seiner besten Schüler, eines van Dyck, Snyders, Peter Soutman oder van Uden handelt. Die untergeordneteren Gehilfen, die Diepenbeck, van Tulden und die noch weniger bekannten leben nur in und durch Rubens; sich selbst überlassen, werden sie kaum bemerkt. Es wäre übrigens weit gefehlt, wollte man alle Gemälde des flandrischen Großmeisters ausschließlich nach ihrer Technik beurteilen. Wenn er in Italien und nach seiner Rückkehr unter dem Einflusse der Bolognesen und des Giulio Romano stand und seine Malweise erst allmählich freier und breiter wurde,

darf man annähernd gleiche Fortschritte bei seinen begabteren Gehilfen vorauszusetzen, die es ihnen ermöglichten, ihrem Meister immer besser zu entsprechen. Doch diese Fähigkeit haben wohl nicht alle in gleichem Grade erworben, woraus ich schließe, dass bei den meisten seiner großen Bilder Rubens persönlich erst jene Verbesserungen machte, welche die geübteren seiner Mitarbeiter an den Untermalungen ihrer Vorgänger angebracht hatten. Diese Gemälde werden also durch verschiedene Hände gegangen sein, ehe sie von Rubens vollendet wurden. Aus dem Gesagten ergiebt sich die Folgerung, dass wir die eigenhändige Arbeit des Meisters am sichersten in seinen kleineren Darstellungen, in seinen Bildnissen und Landschaften namentlich der späteren Jahre vermuten dürfen; beklagt er sich doch schon während seiner ersten Reise in Spanien, dass ihm keine Gehilfen zur Seite stehen.

Wenn jedoch Rooses behauptet, große anerkannte Meisterwerke wie die *Kommunion des hl. Franciscus*, (No. 429 des Museums von Antwerpen), die *Kreuzschleppung* im Museum von Brüssel (No. 274) seien eigenhändig von Rubens gemalt, so können wir dem nicht unbedingt beipflichten. Es giebt gewiss selbst unter den trefflichsten Werken in die Augen springende Unterschiede; man darf gleichwohl annehmen, dass unter der Leitung eines solchen Meisters ein begabter Maler Tüchtigeres leistete, als seine angeborenen Anlagen erwarten ließen. Wir sehen dies bei den Kupferstechern seiner Schule, die, sobald sie selbständig arbeiten, eben doch nur ganz geringe Blätter liefern.

Diese Bemerkungen wollen keineswegs die hohe Achtung mindern, die wir dem tüchtigen Konservator des Musée Plantin zollen. Er hat sich nicht begnügt, die vornehmsten Galerien von Europa zu durchforschen, er hat die Beschreibungen aller Bilder, mit denen der alten und neuen Quellen in Einklang gebracht, den künstlerischen Wert eines jeden in wenigen Worten genau festgestellt und, dank seiner grossen Kenntnisse, alle ungenügenden oder falschen Bestimmungen vermieden. Wie das Ouevre vor uns liegt, bringt es dem Leser mühelos alle erwünschten Aufschlüsse über jedes erwähnte Bild und zugleich die Angabe aller nach demselben erschienenen Stiche.

Wir behaupten nicht geradezu, dass mit diesen vier Bänden die kunstgeschichtliche Würdigung des Rubens abgeschlossen sei; diese Arbeit kann im Laufe der Jahre bereichert, vervollständigt, in ihrer Gänze aber wohl niemals übertroffen werden. Und im Sinne dieser Überzeugung mag man die wenigen folgenden ergänzenden Bemerkungen aufnehmen.

Im alten Testament, Bd. I, Seite 126, wird eine mittelmäßige Radirung von Fr. de Roy: *Hagar in der Wüste* (ohne Nummer) beschrieben. Dieses Blatt ist nichts anderes als eine Wiederholung der *hl. Magdalena* in der Galerie des Dulwich College, die Philips und Sparks als Helene Fourment im Kataloge dieser Sammlung anführen. Rooses beschreibt das reizende Bildchen unter der Nummer 471. Er hält es, und wir mit ihm, für ein eigenhändiges Werk. Wir wollen bloß bemerken, dass De Roy die Hauptfigur durch die Beifügung eines Engels und eines noch elenderen Ismael in eine Hagar verwandelte. Und da wir gerade in Dulwich sind, führen wir ein von Rooses übergangenes Bild an: *Samson, von den Philistern überrascht*. Nach dem Kataloge wäre es das Original des Kupferstichs von Jakob Matham, der unter der Nummer 115 beschrieben wird. Dies aber ist entschieden ungenau, auch ist das nebenbei bemerkte schöne Bild nicht von Rubens, sondern von Van Dyck. Das verschollene, von Matham gestochene Bild erkennt man im Hintergrunde eines Bildes der Münchener Pinakothek, Nr. 720, von Frans Francken. In Dulwich befinden sich überdies einige Porträts, über die wir gerne des Verfassers Ansicht gehört hätten und ein *Mars, eine Venus und ein Cupido,* welche nach dem Kataloge (No. 351) von Bolswert gestochen sein sollen, was uns ganz und gar überrascht.

Loth und seine Töchter wird in der Ambrosiana dem Rubens zugeschrieben, wir halten das Bild für unecht.

Die keusche Susanna, ein Gemälde mit lebensgroßen Figuren in der Galerie von Turin, gestochen von C. Jegher, scheint uns mindestens zweifelhaft.

Die Begegnung Jakobs mit Esau; hiervon befindet sich eine Skizze in der Galerie Colonna in Rom.

Die Jungfrau im Gebet vor der Wiege des Kindes, (beschrieben unter No. 188). Das Original ist in Schleißheim. Das Exemplar, das wir in unserer *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* als in der Brüsseler Nikolaikirche befindlich anführten, ist eine Kopie.

Nr. 233. *Die heilige Familie.* Rooses bemerkt, dass außer dem Bilde im Pitti und bei Lord Lonsdale Waagen dasselbe Werk auch in der Hougthon Gallery erwähnt, aus welcher es nach Petersburg gekommen wäre. Er hat es in der Ermitage vergebens gesucht. In der genannten Sammlung befindet sich gleichwohl ein Stich von Valentin Green, jedoch nach einem Maler „Williket“ und zwar mit landschaftlichem

Hintergrunde. Nun fügte es ein Zufall, dass uns vor einigen Wochen ein Baron X besuchte, der uns erzählte, er habe in einer Privatgalerie in Russland ein Meisterwerk von Van Dyck entdeckt. Als wir ihm sodann den Stich von Bolswert nach der *hl. Familie* von Rubens zeigten, rief er aus: Das ist mein Bild! Es dürfte demnach gewiss sein, dass das Bild der Hougthon Gallery von der Kaiserin Katharina einem Herrn ihres Hofstaates geschenkt worden ist, dessen Erben es heute noch bewahren.



Tierstück von Rubens, nach dem Stich von SUMMERFIELD.

Nr. 227. *Die heilige Familie*, aus der Sammlung M. C. Butler, gestochen von Vorsterman. Die Handzeichnung früher bei Mariette, gegenwärtig im British Museum.

Nr. 232. *Die heilige Familie mit der Taube.* Die Komposition lehnt sich an Raffael; Rubens hat sie gewiss bald nach seiner Heimkehr gemalt. Eigentum des Lord Dartmouth.

Nr. 235. *Die Anbetung der Könige.* Ein solches Bild hat es nie gegeben. Mensaert behauptet, es befinde sich in der Kapuzinerkirche von Courtray. Descamps in seinem *Voyage pittoresque* führt es nicht an, und schließlich erklärt auch Mals in einer handschriftlichen Note, dass dieses Bild sich nie bei den Kapuzinern in Courtray befunden habe.

Die Leidensgeschichte. Nr. 271 und 286. *Ecce homo*, gestochen von P. Danmoot; *Christus am Kreuz*, gestochen von Vorsterman. Keines von beiden Bildern scheint von Rubens zu sein, auch trägt keiner der Stiche seinen Namen; die Bilder weisen entschieden auf einen der zahlreichen Nachahmer des Meisters hin.

Nr. 340. *Die heiligen Frauen am Grabe Christi.* Das Originalgemälde hat Dr. Theodor Frimmel im Benediktinerstift Mölk in Niederösterreich nachgewiesen.

Nr. 378. *Christus als Sieger über Tod und Sünde.* Dieses kleine Bild in der Turiner Galerie (Katalog 161) glauben wir mit Fug und Recht dem Jordaens zuzuweisen.

Nr. 434. *Der hl. Georg den Drachen tötend*, im Museum von Neapel, ist eine alte lebensgroße Kopie des im Museo del Prado in Madrid befindlichen Originals.

Nr. 486. *Die hh. Peter und Paul.* Eine dem Captain Hankey in London gehörige, herrliche Skizze



Christi Geburt von Rubens, nach dem Stich von S a Bolswert.

des Originals in der Münchener Pinakothek (Katalog Nr. 750).

Aus der Mythologie. Nr. 682. *Die Hochzeit der Thetis und des Peleus.* Ein kleines, ausgezeichnetes, eigenhändiges Bild im Besitze des M. J. P. Heseltine in London.

Nr. 770. *Minerva besiegt die Unwissenheit.* In Brüssel, in der Galerie Potemkine.

Nr. 809. *Aus der Geschichte. Die Enthaltsamkeit des Scipio.* Das Museum von Tournay besitzt eine alte Wiederholung in verkleinertem Maßstabe.

Verschiedenes. Nr. 851. *Ein Mann, der ein Reh trägt, und dessen Frau.* Gegenwärtig im Besitze des Sir Eduard Guinness.

Nr. 836. *Der Liebesgarten*, im Besitze des Baron Edmond Rothschild in Paris, kommt auch in einer kleinen alten Kopie im Museum von Neapel vor.

Aus den schönen Wissenschaften. Nr. 871. *Cimon*

und Iphigenie. Eine Wiederholung im Museum von Neapel; die Skizze bei Lord Wemyss.

Bildnisse. Nr. 1013. *Ophotius*, der Beichtvater des Meisters. Wir halten das Porträt in der Galerie Doria in Rom für das Original. Eine alte Kopie früher bei Alvin in Brüssel.

No. 898. *Isabella Brandt.* Eine alte Wiederholung in der Galerie Potemkine in Brüssel.

Nr. 1147. *Ein Edelmann, der sich auf seinen Stock stützt* in der Sammlung des Sir Eduard Bunbury. Ein herrliches Bildnis des Ambrosius Spinola im Ornat des goldenen Vließes. Im Museum von Neapel kommt ein lebensgroßes Porträt eines Edelmanns im gleichen Ornate vor. (Ein Croy?) Es ist ein Werk zweiten Ranges, dessen Skizze wir bei Du Bus de Gisignis vermuten.

Nr. 1025. *Philipp IV.* Eine alte Kopie bei Robert in Brüssel.

Landschaft. Nr. 1170. *Die Jagd des Meleager und der Atalante.* Eine Kopie im Museum von Köln.

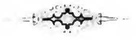
Zum IV. Bande, Seite 125. Die Mutter Anna von Jesus (Karmeliter-Nonne). Rooses hält diese Benennung für falsch, er meint, das Bild stelle die heilige Therese vor. Wir erlauben uns, ihn auf den Stich von Wierix, Alvin, Nr. 1844, aufmerksam zu machen. Es ist zweifellos, dass das Bild die Mutter Anna von Jesus vorstellt.

Hiermit haben wir unsere Bemerkungen über die 1400 Seiten des gediegenen Werkes erschöpft und laden die Kunstfreunde neuerdings ein, sich von der Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit des Verfassers zu überzeugen. Ein wahres Muster in ihrer Art sind die Untersuchungen, die er über den berühmten *Chapeau de paille* der Londoner National Gallery anstellt. Es kann nunmehr als erwiesen gelten, dass wir in diesem Bildnisse Susanne, die Schwester der Helene Fourment, die Gattin Arnold Lundens, also Rubens' Schwägerin vor uns haben. Rooses erkennt im *Liebesgarten* eine Versammlung der Glieder der Familie Fourment und weist uns in diesem bewunderten Werke bei Baron Edmond Rothschild die Anwesenheit der Trägerin des Strohhutes nach. Der Dresdener Liebesgarten wird endgültig für eine Kopie erklärt. Sehr wichtig sind ferner die Studien über die Wandteppiche nach Rubens: *Der Triumph des Glaubens* und *Consul Decius*, bei welchem Rooses mit Bode in der Beteiligung Van Dycks übereinstimmt[1]. In nicht minder überzeugender Weise spricht der Verfasser den *heiligen Martin* von Windsor dem van Dyck zu.

Hier müssen wir schließlich noch einige Worte über die 350 Tafeln des Werkes einreihen. Die Reproduktionen sind sehr gut, wie es von Maes, dessen Ruf nicht erst zu machen ist, nicht anders zu erwarten war. Nur vermögen wir uns kaum zu erklären, weshalb es Rooses beliebte, Kupferstiche und Steindrucke reproduziren zu lassen, wo es für die Leser doch am wichtigsten wäre, mit den besprochenen *Bildern* bekannt gemacht zu werden. Gewiss, viele der Platten, die unter Rubens' Leitung gestochen, sind Meisterstücke; es klebt ihnen nichtsdestoweniger der Nachteil an, dass sie nicht das Bild selbst, nur dessen Zeichnung oder Skizze, und diese nicht immer ganz genau, wiedergeben. Dies führt uns darauf, hervorzuheben, dass Rooses eine große Anzahl von jenen Zeichnungen des Louvre, nach welchen Vorsterman stach, ihm auch zuschreibt. Diese seine Meinung können wir keineswegs teilen. Vorsterman war vor allem Zeichner mit der Feder, seine Blätter beabsichtigen, die Manier des Kupferstichs wiederzugeben; er hätte nie den freien großen Zug der Zeichnungen des Louvre erreicht. Unserer Überzeugung nach sind dieselben von der Hand Van Dycks, von dem Bellori hervorhebt, er habe mit Vorliebe Zeichnungen zum Zwecke der Vervielfältigung durch den Grabstichel ausgeführt. Was endlich die Rötelzeichnung der Sammlung Kums in Antwerpen, *Venus und Cupido*, anbelangt, so halten wir sie für modern.

HENRI HYMANS.

1) Noch wollen wir die Aufmerksamkeit des Verfassers auf einen Wandteppich richten, der eine bisher unbekannte Szene zur Geschichte des Decius bringt. Wir sahen denselben 1890 in der vom k. k. Österreichischen Museum veranstalteten Ausstellung von Tapisserien. Die Komposition ist unseres Wissens nie vervielfältigt worden; ihr Rubensischer Stil ist unleugbar.





Beethoven, Miniatur von CHR. HORNEMAN

CAREL L. DAKE'S BEETHOVENBILDNIS.



NZÄHLIG sind die Versuche, zumal in der modernen Kunst, längst verstorbene große Männer im Bildnis wieder aufleben zu lassen. Die Berechtigung solcher Versuche muss aber nicht als allgemein giltig angesehen werden. Sie wird dort am meisten ausgesprochen sein, wo es an zuverlässigen guten, gleichzeitigen Bildnissen mangelt. Hier kann man die Bemühungen eines modernen Künstlers, etwa nach Personbeschreibungen die Fehler der alten Porträte zu verbessern, nur sehr begreiflich finden. Sind aber von einer Persönlichkeit mehrere wahrhaft getreue Darstellungen vorhanden, so wird unser Interesse an einem modernen Bildnis geringer und die Berechtigung, ein neues Porträt zu formen nur schwach sein. Mit einem heute gezeichneten Napoleon I. wird niemand besonderen Erfolg haben, es müsste denn sein durch die treffliche sonstige Beschaffenheit des Kunstwerkes, die ja von der Porträtähnlichkeit ganz unabhängig ist. Nur dort also, wo es schwierig ist, aus dem authentischen Material ein klares Bild der äußeren Erscheinung von Persönlichkeiten zu gewinnen, welche der Geschichte angehören, steigen die Aktien für den modernen Wiederaufbau einer längst verblichenen Gestalt. Die vielen Unrichtigkeiten der gleichzeitigen Bildnisse wirken auf den Laien verwirrend, der es wünschen möchte, ein Porträt vor sich zu haben, das er ohne viele kritische Vorbehalte für gut hinnehmen darf.

Wahrlich, bei Beethovens Bildnissen liegt uns ein Fall vor, in dem es an Schwierigkeiten für die Rekonstruktion der äußeren Erscheinung nicht fehlt. Unter den authentischen Bildnissen Beethovens, die auf künstlerischem Wege entstanden sind, giebt es kaum ein einziges, das man ohne Vorbehalt als gut bezeichnen könnte. Großes Vertrauen können wir nur bei dem auf mechanische Weise hergestellten Bildnis, bei der *Maske* aus dem Jahre 1812 und bei der *Büste von Franz Klein* haben, die sklavisch nach dieser Maske gefertigt ist. An der Maske fehlt freilich das Auge, der Blick; auch der Mund, vielleicht allzu krampfhaft geschlossen, mag in Wirklichkeit weichere Formen gehabt haben. Die Frisur in Gips abgegossen zu sehen, wird niemand verlangen. Dies die Mängel der Maske, denen nun Franz Klein, ein Wiener Bildhauer der klassizistischen Zeit, in dankenswerter Weise abgeholfen hat, indem er zur Gipsmaske alles hinzu modellirte, was nötig war, um dieselbe zu einer Büste zu ergänzen. Damals stand Beethoven in seinen besten Jahren. Der Klavierfabrikant Streicher wollte von dem Meister, dessen hohe Begabung schon in den weitesten Kreisen bekannt war, eine Büste besitzen, und beauftragte

Franz Klein, eine solche zu fertigen. Vorher wurde der Komponist gebeten, sein Antlitz abgipsen zu lassen. Unter welchen Umständen dies geschah, kann ich hier nicht des näheren auseinandersetzen. Man schlage mein Beethovenbuch („Neue Beethoveniana") auf, wo eingehende Mitteilungen über Beethovens Bildnisse, insbesondere über die Kleinsche Maske von 1812 zu finden sind. Hier mangelt es an Raum, all' die Dinge zu wiederholen. Nur eines wollen wir uns von neuem klar machen, dass die Maske für die Gesamtform des Gesichtes, sowie für die Einzelheiten der Stirn, der Backen, des Kinnes vollkommen zuverlässig ist. Was Klein in der Büste hinzugefügt hat, deren Abbildung nebenstehend gegeben wird, verdient nahezu dasselbe Vertrauen, wenngleich die Unmittelbarkeit der Wiedergabe dafür nicht dieselbe sein kann, wie beim Abguss des Gesichtes. Auch ist, wie es die Zeit vorschreibt, das Auge leblos gebildet.

Das Original der Kleinschen Büste befindet sich noch gegenwärtig im Streicherschen Hause. Das Bonner Beethovenmuseum beherbergt einen Abguss.

Wir wissen, dass es neben der Kleinschen Maske und Büste auch noch viele andere Bildnisse des Titanen der klassischen Musik giebt. Wenn auch in aller Kürze, so müssen wir doch auf die bedeutsamsten derselben hinweisen, um eine Grundlage sicherer Art für die Beurteilung der Dakeschen Radirung zu gewinnen.



Beethoven, Büste von FRANZ KLEIN.

Ein Schattenriss giebt uns das Profil des etwa sechzehnjährigen Beethoven. Diese Silhouette ist in den biographischen Notizen von Wegeler und Ries zu finden und danach in meinem Beethovenbuch abgebildet. Das Köpfchen auf dem kurzen Hals weist gar deutlich auf den gedrungenen Bau des jungen Tonkünstlers, der damals noch in Bonn weilte.

Bald nach 1800, als Beethoven schon etwa zehn Jahre lang Wiener geworden war, und als er sich schon mit seinem Klavierspiel den höchsten Ruhm errungen hatte, wurde er mehrmals porträtirt. Einige kleine Stiche und eine Miniatur von *Horneman* wurden damals gefertigt. Sie geben uns, wie es scheint, einigermaßen getreu den Beethoven von etwa 32 Jahren. Horneman, dessen Miniatur hier (auf S. 18) in etwas vergrößerter Nachbildung erscheint, war um 1802 in Wien als Porträtmaler im kleinen thätig. Unlängst fand ich die vorbereitende Zeichnung von Horneman für das Miniaturbildnis einer Dame, aus dem Jahre 1802 und aus Wien datirt, in der reichen Sammlung von Handzeichnungen, die vom Benediktinerstift Lambach in Oberösterreich bewahrt wird. Das kleine Bildnis Beethovens befindet sich im Besitz der Erben Dr. G. v. Breunings.

Ungefähr im Jahre 1804 wurde Beethoven in Lebensgröße von dem dilettirenden Beamten *J. W. Mähler* gemalt. Das Antlitz, so idealisirt es auch ist, hat zweifellos gewisse Analogien mit den Stichen um 1800 und mit Hornemans Miniatur. Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Grade, von einem bisher wenig beachteten Beethovenporträt, das ein anderer Dilettant *J. Neugass* im Jahre 1806 gemalt hat. Es ist derselbe Neugass, von dem man auch ein lebensgroßes Bildnis Jos. Haydns besitzt. Der Neugassische Beethoven (durch eine alte Inschrift auf der Rückseite als Werk dieses Dilettanten beglaubigt und dem Jahre 1806 zugewiesen) hängt nur noch sehr locker mit den vorher genannten Bildnissen zusammen. Das Mädchenhafte der ganzen Erscheinung widerspricht all dem, was die zuverlässigen bildlichen und schriftlichen Quellen über Beethoven zu sagen wissen. Auch die Zeichnung *Ludw. v. Schnorrs* aus dem Jahre 1807 ist zweifellos verfehlt. Gemeinsam mit den übrigen Bildern dieser

Periode hat sie fast nur das schmale Backenbärtchen, das Beethoven in jenen Jahren trug. Zu dem Hornemanschen Bildchen müssen wir noch einmal zurückkehren, um die Nase desselben zu kritisiren. Sie wurde von einem Gewährsmann als die bestgetroffene Nase Beethovens bezeichnet. Eine Vergleichung mit der Nase an der Maske oder an der Kleinschen Büste belehrt uns aber in überzeugender Weise darüber, dass bei Horneman die Nasenspitze zu groß ausgefallen ist. Berücksichtigt man nun, dass der Dargestellte bei Horneman etwa 32, bei Klein etwa 42 Jahre alt war, und dass eine menschliche Nase zwischen dem 32. und 42. Lebensjahre nicht kleiner zu werden pflegt, so fällt der Ruhm jener Beethovennase auf der Hornemanschen Miniatur ganz in sich zusammen.

Auf die Wichtigkeit der Maske und Büste von Klein aus dem Jahre 1812 wurde schon aufmerksam gemacht. Belebend tritt noch ein anderes Bildnis hinzu, das dem Jahre 1814 angehört und das wir als eines der besten ebenfalls in Nachbildung hieher setzen.

Ich meine den Stich von *Blasius Höfel* nach einer Zeichnung von Letronne. Höfel, einer der gewandtesten und begabtesten Künstler jener Tage,[1]) stellte seinen Stich mehr nach der Natur als nach Letronne's (wie es heisst) missglückter Zeichnung her. Diesem Umstande hat man es sicher auch zu danken, dass wir ein brauchbares Beethovenbildnis mehr haben, das uns den berühmten Beherrscher der Töne in seiner Vollkraft vor Augen führt.



Beethoven nach dem Stich von BLASIUS HÖFEL.

Ein Bildnis aus dem Jahre 1815, das wieder von Mählers dilettirender Hand herstammt, galt zwar bei Grillparzer und Bauernfeld als sehr getroffen, doch fällt es so sehr aus der Reihe der übrigen Bilder heraus, dass wir hier nicht weiter auf dasselbe einzugehen brauchen. Einige wenige Züge, die mit der Maske übereinstimmen, seien anerkannt.

Je weiter wir uns der Zeit nach von der Maske des Jahres 1812 entfernen, desto schwieriger wird die Beurteilung der späteren Bildnisse des Meisters. Denn einen sicheren Anhaltspunkt, den bei anderen Berühmtheiten gelegentlich eine Totenmaske giebt, haben wir bei Beethoven deshalb nicht, weil seine Totenmaske erst nach der Obduktion genommen worden ist. Sie giebt uns ein verzerrtes und verschobenes Gesicht wieder, das mit dem lebenden Beethoven gar wenig mehr gemein hat. Nähere Erörterungen dieser Fragen gab ich in meinem Beethovenbuch und in der jüngst ausgegebenen Schrift „Jos. Danhauser und Beethoven“.

So sind wir denn hier wieder auf die bedingungsweise Vergleichung mit der ersten Maske und auf die Stimmen von Beethovens Zeitgenossen angewiesen, die uns Personbeschreibungen des hässlichen Meisters hinterlassen haben. Manche dieser Stimmen hielten ihn unumwunden für hässlich. Der Baron de Trémont bezeichnet ihn z. B. als einen „homme fort laid (et à l'air d'un mauvais humeur)“, wie man das erst vor kurzem aus den hinterlassenen Tagebüchern Trémonts erfahren hat. (Vergl. den

1) Die wichtigste Litteratur über Blasius Höfel findet sich in meinem Beethovenbuche zusammengestellt. (S. 233 ff.) Hier füge ich hinzu: Hormayrs Archiv von 1822, S. 192, 1823, S. 217, 1824, S. 220, 1828, No. 116; Pietzniggs „Mitteilungen aus Wien“ 1834, S. 68; Katalog der Wiener Kunstausstellung von 1826; Oesterr. Nat. Encyclopädie (1835); „Pfennig-Magazin“ vom 4. Juli 1835; Katalog der Galerie zu Lützschena, S. 41; A. Mayer, Buchdruckergeschichte Wiens II, 225 ff., 264 ff.; „Wiener Abendpost“ 12. Mai 1880; Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins Dez. 1886; Faulhammer: Grillparzer, S. 32.



Beethoven nach CAREL L. DAKE's Radirung.

Guide musical vom 20. März 1892.) Bettina's Mitteilungen sind allbekannt. Auch die vorhandenen Bildnisse, von denen wir noch einige nennen wollen, widerlegen es keineswegs, wenn man Beethovens Gesicht hässlich nennen wollte, was übrigens zur guten Hälfte Ansichtssache ist. *Klöbers* Bildnis, das ich mit guten Gründen ins Jahr 1818 setze, ist vielfach verzeichnet und falsch modellirt. Die Frisur allein kann uns dafür nicht entschädigen. Die bald darauf entstandenen Bildnisse von *Schimon* und *Stieler* sind jedenfalls als Porträte wertvoller. Sie sind in den weitesten Kreisen bekannt und bestimmen vielleicht nur allzusehr den allgemeinen Begriff, den man sich von Beethovens äußerer Erscheinung gebildet hat. Eine Zeichnung *Dietrichs* wäre durch neuerliche Reproduktion erst wieder zu Ehren zu bringen.



Beethoven nach WALDMÜLLERS Bildnis.

Unsere Abbildung des *Waldmüller*schen Gemäldes giebt eines jener Beethovenbildnisse aus den zwanziger Jahren wieder, über dessen Porträtähnlichkeit sich streiten lässt. Schindler, der Biograph Beethovens, der die ungünstigen Umstände kannte, unter denen das Gemälde entstanden ist, verwirft es gänzlich; und gewiss müssen wir eingestehen, dass Waldmüller viel bessere Porträte gemalt hat als diesen Beethoven, der auf Bestellung für die Firma Breitkopf und Haertel entstanden, aber nicht nach der Natur fertig gemalt ist.

Eine Zeichnung von *Decker*, die von Steinmüller gestochen ist, zeigt uns den schon totkranken Komponisten.

Gehen wir an einigen Arbeiten vorüber, die wahrscheinlich nicht mehr nach dem Leben, sondern nur aus frischer Erinnerung hergestellt sind, wie am Medaillon *Leopold Heubergers* und an der *Schaller*schen Büste, so gelangen wir rasch zu den modernen Beethovenbildnissen, deren eines den Anlass zu den vorliegenden Erörterungen bildet. Auf die Berechtigung der modernen Kunst, sich einen neuen Beethoven zu formen, wurde schon hingewiesen. Ich füge noch hinzu, dass die Aufgabe hier wie in analogen Fällen von Rekonstruktionen keine leichte ist. Wer sie lösen will, muss fast ebenso sehr Gelehrter oder für die Ergebnisse der Wissenschaft zugänglich sein, wie ihm hohe künstlerische Begabung zur Verfügung stehen muss. Die Radirung von *Carel L. Dake*, deren Nachbildung wir heute den Lesern der Zeitschrift bieten, gehört unbedingt zu den besten Lösungen dieser Art. Ich halte sie für den besten Beethoven, den wir unter den modernen haben. Dake's Radirung lehnt sich in erster Linie an die Maske von 1812 und berücksichtigt das, was zuverlässige Quellen über Beethovens Gestalt, Frisur, Kopfhaltung, gewöhnlichen Gesichtsausdruck berichten, sie ist jedenfalls eine Arbeit, in der sich die Gewissenhaftigkeit des Gelehrten und die gestaltende Phantasie des Künstlers zu einem schönen Bündnis die Hände reichen. Man lasse sich die Maske in derselben Stellung und Beleuchtung vor Augen halten, in denen Dake's Radirung erscheint. Dann wird die Gewissenhaftigkeit des Künstlers klar, der das pockennarbige ausdrucksvolle Antlitz des großen Komponisten in der glücklichsten Weise wieder belebt hat. Die Klippen, die in der Benützung einer

Gipsmaske versteckt liegen, sind nach Möglichkeit umschifft, und so sei denn Dake's Radirung als ein neuer Beethoven begrüßt, der gewissermaßen als künstlerischer Auszug alles dessen gelten kann, was man von Beethovens äußerer Erscheinung weiß, wenigstens soweit, als sich dies in einem Brustbild und in einem einzigen zum Ausdruck bringen lässt [1]).

Wien, im September 1892. *Dr. TH. v. FRIMMEL.*

1) Bildgrösse $47\frac{1}{2} \times 37\frac{1}{2}$ cm. Preis vor der Schrift 40 Fr., mit der Schrift 25 Fr. Verlag von Dietrich & Co., Brüssel.

RADIRVEREINE.



DAS Coalitionsrecht macht sich neuerdings auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst bemerklich. Man handelt nicht mehr auf eigne Faust, sondern sucht allenthalben Vereinigung, Verständigung, Zusammenschluss der Kräfte, um starke Wirkungen zu erzielen. Auch die Malerradirung, früher nur spärlich und vereinzelt in Deutschland mit Erfolg bestellt, wird gegenwärtig von Künstlergruppen zum Felde friedlichen Wettstreits gemacht. Seit längerer Zeit schon ist der Weimarische Radirverein in diesem Sinne thätig, ein Berliner Club, der gleiche Ziele verfolgt, hat sich vor einigen Jahren gebildet, ein Münchener Verein ist nachgefolgt und ein Düsseldorfer geht soeben daran, den ersten Wurf zu wagen [1]). Aber auch sonst mühen sich in dieser Kunst in Deutschland viele Talente, und man kann beinahe sagen, der Tiefdruck arbeite gegenwärtig mit Hochdruck. Dabei findet sich auch mehrfach der erfreuliche Versuch, die künstlich aufgerichtete Grenze zwischen Stecher und Radirer zu verwischen; Stecher greifen zur Nadel und Nadelhelden gelegentlich zum Grabstichel, den man doch schon für halb begraben erklärt hat. Beide Instrumente werden sogar nebeneinander auf derselben Platte verwendet und gewinnen dabei: die flüchtige Nadel, die gar oft zu „genial“ drein fuhr, geht bedächtiger der Form nach und das phlegmatische Werkzeug des „Stechers von Fach“ wird in einigen neuen Erzeugnissen des Kunstmarkts mit einer Freiheit und Leichtigkeit gehandhabt, die vom Herkömmlichen abweicht, und deren Ursprung in der wiedererwachten Schätzung der Radirung zu suchen ist.

Die ungemeine Beweglichkeit der Radirtechnik, so viele Vorteile sie auch bietet, hat ihre Gefahren, denen selbst begabte Künstler anheimgefallen sind. Man sehe nur, was *Max Klinger* vor zehn Jahren schuf, im Vergleich zu seinen letzten Leistungen. Das wilde Dreinfahren, die Verachtung des „Äußerlichen“ kennzeichnete das junge Originalgenie, das der Regel lacht; aber die Sturm- und Drangperiode ist gewichen, aus dem Prestissimo der Mache ist ein Allegro geworden, zum großen Vorteil der Werke, die sich nun bis in die Einzelheiten mit Behagen genießen lassen.

Der Satz, dass nicht die Thatsachen an sich, sondern die Auffassung der Thatsachen die Welt regiert, gilt in der Philosophie so gut wie in der Kunst. Dieser Gedanke beherrscht auch die vorliegenden Hefte aus Weimar, Berlin und München. Das „Ding an sich“ einer solchen Radirung ist häufig ganz unbedeutender Art und soll nur zum Träger der künstlerischen Anschauung werden, nur die eigentümliche künstlerische Handschrift zeigen. Die Verschiedenheit dieser Handschriftproben ist groß, so groß, wie etwa die des Schönschreibers und des Bankdirektors: der eine strebt nach größter Deutlichkeit und linearer Korrektheit der andere nach — Unnachahmlichkeit. Dem einen gebricht's hie und da an charakteristischem Ausdruck, der andere wirft nur ein Gewirr von Linien und Punkten hin. Nicht jede Improvisation ist als völlig geglückt zu bezeichnen, wenn auch das Bestreben, „dem Augenblick Dauer zu verleihen“, allenthalben erkennbar ist.

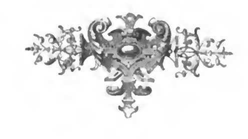
Die Radirung im engsten Sinne kennzeichnet eine Verbindung des geätzten (oder von der kalten Nadel geritzten) Striches mit den gewischten Tönen, die der Drucker hinzufügt, meist nach Angabe des Künstlers. Gewisse Radirungen, z. B. viele amerikanische, sind arm an festen Linien; für den Drucker bilden sie ein Skelett, dem er erst das Fleisch anzusetzen hat. Andere Künstler geben fast alles, was im Druck erscheint, der Platte mit, die dann nicht selten kahl und trocken wirkt. Die rechte Beschrän-

1) Das erste Heft erscheint im November.

kung beider Elemente, ihre rechte Verquickung, kennzeichnet den Meister. Unter den dreißig Blättern, die uns vorliegen, ist diese Mitte meistens festgehalten. Jedes einzeln zu besprechen, wird man uns gewiß erlassen; ja auch alle anzuführen und mit etwaigen schmückenden Beiwörtern zu begleiten, muss uns ebenso sehr wiederstreben, wie es den so beurteilten Urhebern zu missfallen pflegt. Statt dessen geben wir von zweien der Sammlungen Proben in dem vorliegenden Hefte mit. Das Blatt von *Alb. Brendel*, dessen Spezialität in zwei Nummern des Weimarischen Albums zu finden ist, und die Mondlandschaft von *A. Döring* sind Stücke, die deutlich genug für den Wert der Sammlungen sprechen. Die Weimarischen Künstler haben vierzehn Proben ihrer Kunst geliefert; die Hälfte davon sind Landschaften, unter denen die flüchtig, aber energisch behandelten, stimmungsvollen Blätter hervorragen, die von *v. Gleichen-Russwurm* und *Asperger* herrühren. Die Weimaraner haben in ihren Heften von jeher das Bestreben gezeigt, echte Malerradirungen zu liefern und den Versuch, dem landläufigen Geschmack des Publikums Konzessionen zu machen, mit Recht verschmäht. Aber nicht alle Blätter in dem Hefte stehen auf gleicher Höhe. Zu den weniger gelungenen, denen man die Mühe ansieht, zählen wir den Zecher von *O. Fröhlich* und den auch in der Komposition wenig anziehenden Frühlingstag von *Weichberger*. Interessant ist die Vergleichung der Studie von *O. Rasch* mit einem Blatte ähnlicher Art von *P. Halm*. Es findet sich in dem Münchener Hefte, in dem, abgesehen von Halms fein gezeichneter Studie, die kleinen Blätter die besten sind. Den erfahrenen Radirer und ganz selbstständigen Künstler finden wir in *Franz Stucks* Bildnis seiner Mutter, das höchst charakteristisch ausgeführt ist, wieder. Das Münchener Heft ist numerisch, aber nicht künstlerisch am schwächsten, es enthält nur sechs Blätter; ein zweites mit gleichem Inhalt soll binnen kurzem nachfolgen. Das Berliner Heft bringt acht Proben, die durchweg eine sorgfältige Behandlung zeigen. *G. Eilers* hat wiederum eine sehr gelungene Porträtradirung, Joseph Joachim darstellend, beigesteuert und außerdem eine Flusslandschaft mit klarer Ferne hinzugegeben. Dieser ganz korrekt ausgeführten Arbeit mangelt es etwas an Wärme, an jener Verve, die man sonst bei dem *eau forte* schätzt. Von *H. Kohnert* finden wir eine sorglich ausgeführte Probe, die mit zu dem Besten gehört, was von diesem talentvollen Künstler herrührt. *Ph. Francks* stimmungsvolle Winterlandschaft mit bleischwerem Himmel reiht sich ebenbürtig an. *H. Schnee's* Vedute ist subtil ausgeführt, aber ein wenig flau; das Titelbild von *G. Lemm*, einem jungen Künstler, kommt bei aller Betonung der Gegensätze nicht zu der Wirkung, die wir auf andern Blättern seiner Hand fanden.

Alles in allem genommen, sind diese drei Sammlungen dem Kunstfreunde zu wiederholter Besichtigung sehr zu empfehlen. Man kann nicht genug darauf hinweisen, dass sich der innere Wert der Kunstwerke erst bei näherer Bekanntschaft enthüllt. Das gedankenlose Begucken der graphischen Kunstwerke, zu dem die stets noch steigende Flut der Holzschnitte verleitet, stumpft den feineren Sinn ab, und raubt nach und nach die Fähigkeit, die Blume einer künstlerischen Leistung zu schmecken. Die illustrirten Blätter arbeiten fortgesetzt an dieser Abstumpfung. Dem entgegen zu wirken, ist eine Mission der Radirung, die sich schon in der Art ihrer Herstellung der Originalzeichnung nähert. Je mehr wir in Deutschland fortfahren, diese edlere Vervielfältigung zu pflegen, um so mehr fördern wir die wahre, echte Kunstbetrachtung.

NAUTILUS.



KLEINE MITTEILUNGEN.

X. Die Aufsätze über *Murillo* aus der Feder unseres geschätzten Mitarbeiters Geheimrat Prof. Dr. *Justi* sind soeben in einer Sonderausgabe erschienen. Sie bilden nun einen stattlichen Quartband, der gebunden zu dem sehr mäßigen Preise von sechs Mark zu haben ist.

St. *Dresden.* Im November findet im zweiten Stockwerk des Brühlschen Palais in der Augustusstrasse eine *Ausstellung von Malwerken sächsischer Künstlerinnen* statt. Die Anmeldungen von seiten der hervorragendsten sächsischen Künstlerinnen, auch solchen, welche gegenwärtig im Ausland leben, sind bereits so zahlreich eingegangen, dass diese Ausstellung hochinteressant zu werden verspricht. Der Ertrag der Ausstellung ist für einen wohlthätigen Zweck, den Centralfonds der obererzgebirgischen Frauenvereine, bestimmt. (*Dresd. Nachr.*)

St. *München.* Eine kleine, aber höchst interessante Sammlung der letzten Arbeiten Herkomers ist bei *H. L. Neumann* zur Ausstellung gelangt.

—x *Das Museum in Leipzig* hat ein neues Bildnis von der Hand *Franz von Lenbachs* erworben, ein neues Meisterstück des berühmten Darstellers berühmter Persönlichkeiten. Es zeigt den Konig Albert von Sachsen im Profil. Wie überall in Lenbachs Werken, ist die höchste künstlerische Energie in den Blick des hohen Herrn gelegt, der gespannt ins Weite blickt, als verfolge er den Gang des Kriegsspiels. Angesichts dieses Bildes wird wiederum klar, was menschliche Kunst vor der photographischen Maschine voraus hat. Sie erst weiß zu beseelen und stellt nicht die Persönlichkeit in einem zufälligen Momente dar, sondern nimmt die Quintessenz des Wesens heraus und enthüllt mit der Außenseite einen guten Teil des Geistes, der sich diesen Körper baute. Freilich vermag nur der echte Künstler dieses Problem zu lösen, und insofern ist das Porträt der wahre Prüfstein der Meisters genannt worden. Lenbach hat seine Meisterschaft im emsigen Studium der Alten erworben, auf die so viele „Moderne“ mit Verachtung blicken. Und dennoch ist nichts, was aufdringlich an alte Meister erinnerte, es seien denn Äußerlichkeiten. Wie man's machen muss, um zum echten „Individualismus“, nach dem jetzt so vielfach gerufen wird, zu gelangen, hat kein Neuerer besser gezeigt, als der große Münchener Meister.

St. *Paris.* Wegen einer von der Verwaltung des Louvre vor einiger Zeit angekauften Bronzestatuette scheint sich ein Prozess entspinnen zu wollen, indem dieselbe von sachverständiger Seite nachträglich als eine *Fälschung* erkannt worden ist. Die Statuette sollte Venezianer Herkunft sein und aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts stammen. Genaue Untersuchungen haben ergeben, dass der Kopf einer Büste im Museum Correr in Venedig nachgebildet ist, während der übrige Körper in seinen Proportionen mit dem Kopf nicht in Übereinstimmung steht. Ferner hat sich der Guß als sehr mittelmäßig herausgestellt, und die Patina ist der der modernen venezianischen Bronzearbeiter gleich. Glücklicherweise ist der Kaufpreis von 40000 Francs noch nicht gezahlt worden, und der Verkäufer wird, wenn er seine Bronze nicht zurücknehmen will, sich auf einen Prozess wegen Betrug gefasst machen müssen. (*Le Temps.*)

* Von der Breragalerie in *Mailand* ist soeben ein von Prof. *G. Carotti* verfasster neuer Katalog erschienen, welcher alle Erwerbungen der Sammlung aus den letzten Jahren und die Resultate der jüngsten Forschung gebührend berücksichtigt und den zahlreichen Besuchern der weltberühmten Galerie willkommen sein wird. Der Katalog zerfällt in zwei durch getrennte Nummernfolgen gekennzeichnete Abteilungen, deren erste die im Vestibül aufgestellten Fresken nebst einem Appendix umfasst, während die zweite die in den eigentlichen Galerieräumen aufgehängten Bilder enthält. Ein Index nach Schulen geordnet und zwei Namens- und Nummernverzeichnisse dienen zur bequemen Orientirung. Die Fassung des Katalogs ist sehr kurz; nur von einzelnen wichtigeren Bildern werden knappe Beschreibungen gegeben. Die Ausstattung ist gut und handlich.

St. *München.* Vor einigen Tagen hat Dr. *Fred. Newton Scott*, Professor der Universität von Michigan, einen Vortrag gehalten, der von der Annahme ausgehend, daß die Weltausstellung zu Chicago einen mächtigen Einfluss auf die künftige Wertschätzung der deutschen Kunst seitens der Amerikaner und besonders auf die fernere Anziehungskraft Münchens als Aufenthaltsort für Kunstbeflissene aus Amerika ausüben werde, sich dahin aussprach, dass es durchaus notwendig sei, dass die künstlerische Thätigkeit Münchens, wie sie heute geübt wird, eine treue Darstellung finde. Dazu gehörten aber auch die Künstler, welche sich vor einiger Zeit von der Kunstgenossenschaft getrennt hätten, und er könne nicht genug betonen, dass diesen von der Jury ein gebührender Platz eingeräumt werden möge.

St. *Frankfurt a. M.* Am 27. Oktober l. J. versteigert Herr Rud. Bangel die Sammlung von Gemälden moderner und älterer Meister aus dem Besitze des Herrn Karl Mellinger in Mainz. Unter den modernen Bildern finden sich Arbeiten von Th. Schuler, Ant. Burger, A. Adami, Canton, Dallwigk, H. Koekkoek, Litschauer u. a. Die Sammlung älterer Meister ist zahlreicher und zeichnet sich, weil sie dem Besitzer meist durch Erbschaft zugefallen ist, dadurch aus, dass die Provenienz fast sämtlicher Gemälde als eine gute bekannt ist. Die holländische und vlämische Schule wiegen vor, ein Rembrandt (Porträt des Predigers Cabeljau, 1634 gemalt) ein Rubens sind zu nennen; doch auch Italiener, Spanier, Deutsche und Franzosen sind vertreten. Der Katalog, welcher mit neun Abbildungen in Lichtdruck versehen ist, und noch einige schöne Möbel, Miniaturen u. s. w. beschreibt, ist soeben erschienen.

x. Unsere Absicht, den Lesern mit vorliegendem Hefte noch einen *dritten Kupferdruck* zu bieten, wurde leider durchkreuzt durch mangelhafte Druckfähigkeit der fraglichen Platte; ein Übelstand, der sich erst während des Druckes herausstellte. Wir werden das fehlende Blatt (Originalradirung von *H. Laukota*) dem nächsten Hefte beifügen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



KLEINE MITTEILUNGEN.


1891


IV.
NEUE FOLGE
2.
NOVEMBER 1892
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **25 Mark.**

Inhalt des zweiten Heftes.

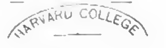
ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

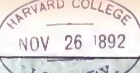
Inhalt des zweiten Heftes.

ABBILDUNGEN.




HARVARD COLLEGE







Schwere Arbeit. Gemalde von H. ZÜGEL.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*



UF dem von *Gysis* entworfenen Plakat des diesjährigen Münchener Salons verzeichnete der Genius der Geschichte vor den Augen des Münchener Kindls diesmal nicht eine „Jahres-" sondern eine „Internationale" Ausstellung, die sechste ihrer Gattung. Dieser veränderte Titel besagt zunächst lediglich, dass die Leitung des Unternehmens nicht bei der Münchener Künstlergenossenschaft lag, sondern dass an ihm die Staatsregierung offiziell beteiligt war, aber dieser äußere Unterschied lässt auf einen inneren schließen: man hat sich gewöhnt, in der staatlich privilegirten Kunst die hergebrachten Wege zu erkennen, die Pfadfinder aber in den Reihen derer zu suchen, die Amt und Würden möglichst fern stehen. Wohl nicht ganz mit Unrecht für etliche Centren der deutschen Kunstpflege, die Reichshauptstadt an der Spitze, mit halbem Recht aber für die Kunststadt an der Isar, wie schon der flüchtigste Überblick über die Ankäufe für die Pinakothek genugsam bezeugt. In der That war denn auch der Gesamteindruck des diesjährigen Salons von den „Jahresausstellungen" nicht wesentlich verschieden: nicht nationaler, obschon die Schotten fehlten, die Engländer und Franzosen nur schwach vertreten waren, auch nicht internationaler, obgleich die Kunst der Amerikaner, Polen, Ungarn, Österreicher und auch wohl der Spanier diesmal aus breiteren Spiegelbildern zurückstrahlte, und äußerlich eine schärfere Scheidung nach Volksstämmen durchgeführt wurde. Die Eigenart der Ausstellung äußerte sich zunächst darin, dass die Durchschnittshöhe künstlerischer Leistungsfähigkeit diesmal ganz unbedingt den Ton angab, und Außergewöhnliches nur vereinzelt blieb. Nicht die extremen Ziele der Zukunft traten hervor, sondern

die Hauptpfade der bereits vollzogenen Entwicklung: die Ausstellung bot eine Durchschnittsbilanz durch die Errungenschaften des letzten Jahrzehntes.

In diesem Sinne war das Gesamtbild des Münchener Salons der beredteste Zeuge gegen jene Unglück weissagenden Stimmen der Kritik, welche in der „neuen Richtung“ einen zum Verfall führenden Irrweg der Kunst verdammten. Sie vergaßen dabei, dass eine neue Wahrheit nicht in derjenigen Form aufzutreten pflegt, in der sie fortleben kann, dass sie sich allgemach mit dem Bestehenden in Einklang setzen muss und erst in diesem Assimilationsprozess ihre Lebensfähigkeit bewährt. Der letztere — das ließen selbst in Deutschland die Münchener Jahres- und die letzte Berliner Jubiläumsausstellung deutlich erkennen — ist für unsere Malerei bereits eingetreten, und sein Ergebnis kann nicht mehr zweifelhaft sein. So zahlreiche Namen man der „neuen Schule“ gegeben, die, von Frankreich ausgehend, jetzt die Welt erobert hat — ihr allgemeinstes, bleibendes Charakteristikon ist: selbständiges Studium der natürlichen Erscheinung; im negativen Sinne: bewusste Abkehr von aller Unwahrheit, vor allem von konventioneller Mache und bühnengemäßer Pose, Abkehr selbst von dem Medium, welches die Werke der Vergangenheit zwischen den heutigen Künstler und die Natur stellen. — Fast jedwede Zeit freilich schwor auf eine ähnliche Parole, aber man fasste dieselbe früher in anderem Sinne auf als heute. In der modernen Malerei steht die *Erscheinung* als solche im Vordergrund, nicht deren *Bedeutung*, und zwar die Erscheinung als solche, wie sie flüchtig vor dem Auge vorüberzieht in Licht und Luft und Farben; den plötzlichen, schnell verschwindenden Reiz, der die Netzhaut trifft, den momentanen Eindruck, den sie dort zurücklässt, sollen die Farben auf die Leinwand bannen. Diese Nüance des Realismus, welche sich doch am besten mit dem Begriff Impressionismus deckt, bleibt in ihrer heutigen, ausgedehnten Herrschaft ein kunsthistorisches Novum, weit mehr noch als die eigentliche Freilichtmalerei, und leitete zum Teil thatsächlich auf neue Bahnen. Sie hat zunächst den Darstellungsstoff erweitert: man schildert momentane Bilder mit einer Lichtfülle, mit Farbenkontrasten, im Dunkel der Dämmerung, an deren Wiedergabe man sich früher nur ganz vereinzelt wagte. Sie hat ferner den Blick für Licht und Farben verfeinert und mit ihm den koloristischen Sinn vertieft und erweitert. Sie hat endlich den Maler mit einer neuen Liebe für jeglichen Teil der Natur erfüllt, welche etwas von der christlichen Lehre enthält, gerade im Dürftigen, Unscheinbaren, Verkommenen das Wunder der Schöpfung zu achten. — Diese drei Folgen des eigentlichen Impressionismus beginnen jetzt bereits auch auf diejenige Kunstweise zurückzuwirken, welche den traditionellen Aufgaben treu bleibt, und gerade eine solche Ausstellung, wie die diesjährige Münchener, giebt über das Ergebnis trefflich Aufschluss, denn sie enthält kaum noch das ursprüngliche, mit mannigfachen Schlacken versetzte Gold der ersten, halb zufälligen Funde, sondern den Ertrag bedächtigen Sammelns, ja schon die sauber geprägte, gangbare Münze.

Vor allem gilt dies hier von der *deutschen* Malerei, denn das Ausland war für diesen Gesichtspunkt selbstverständlich nicht reich genug vertreten.

I. Deutsche Malerei.

Von der Nachahmung der Natur, nicht von der schöpferischen Phantasie ist die neue Richtung ausgegangen, begreiflich also, dass sich jener Assimilationsprozess jetzt zunächst auf denjenigen Gebieten vollzieht, welche das subjektive Element des Schaffens in verhältnismäßig enge Schranken bannen: im *Bildnis* und in der *Landschaft*. Ich beginne mit der letzteren, weil sie den oben gekennzeichneten Vorgang zweifellos am klarsten spiegelt.

Eine gleiche Fülle von Landschaftsbildern, die jeder Geschmacksrichtung zusagen und jedem Kunsthändler willkommen wären, war wohl auf keiner früheren „Jahresausstellung“ vereint, und in dieser großen Schar, vom monumentalen Museumsstück bis herab zum winzigsten Maßstab, kaum eine einzige untüchtige, dagegen eine stattliche Reihe mustergültiger Arbeiten! Altbewährte und neue Namen standen hier so dicht nebeneinander, dass eine Auswahl schwer wird. Viele sind bereits gleichsam zum Schlagwort für bestimmte Richtungen und Stoffe geworden — selbst abgesehen von *Joseph Wenglein* und *Ludwig Willroider*, die schon zu den Klassikern zählen und auch diesmal die Schönheit der oberbayerischen Lande in wahrhaft epischem Stile feierten. Ich nenne nur *Karl Ludwig* — durch eine prächtige Alpenlandschaft vertreten, — *Friedrich Kallmorgen*, („Oktoberabend“ für die Pinakothek angekauft), *Erich Kubierschky*, dessen Vorfrühlingsbilder den gleichen Grundton mit wachsender Feinheit variiren, und den Stuttgarter *Otto Reiniger*, dessen ernste Pfade diesmal auch *Erwin Starker* mit tüchtiger Schulung betrat. Andere erreichten innerhalb ihres schon bekannten Spezialgebietes in dieser Ausstellung eine höhere Stufe als bisher, so *Andersen-Lundby*, welcher mit

seiner köstlichen Winterflachlandschaft bei Abenddämmerung seine früheren Arbeiten selbst in den Schatten stellt. — Nicht auf den Werken dieser Künstler jedoch beruht der oben angedeutete Gesamteindruck, den die deutsche Landschaftsmalerei hier hervorrief: sie bezeichnen vielmehr gleichsam nur einzelne Höhepunkte des Hintergrundes, von welchem sich das Hauptbild abhob, repräsentirt durch eine ganze Reihe bisher wenig bekannter Namen, an deren Spitze freilich wiederum etliche bewährte Persönlichkeiten stehen. — Gemeinsam ist hier zunächst ein völlig *nationaler* Zug. Fast alle diese Bilder feiern die Reize der nrdeutschen Lande, und fast alle bleiben hierbei innerhalb der engeren heimatlichen Grenzen ihrer Meister, fern von den Stätten, an denen die Sprache der Natur einen höheren, majestätischen Ton anschlägt, fern besonders von den Regionen des Hochgebirges. Der Umgebung Münchens mit ihrem schlichten Seen- und Waldgebiet, dem von der Natur so dürftig bedachten norddeutschen Flachland, sind weitaus die meisten Motive entlehnt. Es ist, als sei den deutschen Malern erst in unseren Tagen, welche die räumliche Entfernung der Länder vergessen lassen, der rechte, liebevolle Sinn für das heimische Stückchen Erde aufgegangen. Aber man sieht dasselbe jetzt auch mit anderen Augen an, als zuvor! Eine neue Freude an der Natur ist erwacht, den Blick beseelend mit einer bisher ganz ungewöhnlichen Wahrnehmungskraft für den Reichtum an Licht und an Farben, für die Stimmung, für die Poesie, den selbst der winzigste, beliebig gewählte Naturausschnitt zu Zeiten birgt. Breitet sich doch über das kahlste Flachland das herrlichste Schauspiel von Wolken und Sonnenschein und strahlt auch aus dem armseligsten Weiher zurück; ist doch das dürftigste Feld von Mohn und Kornblumen durchwebt, und der schmutzige Tümpel in seinem Schlamm reich an einem Grün von märchenhafter Pracht! — Mit wenigen Worten ist der Inhalt dieser Darstellungen zu erledigen, ihre Stimmung zu kennzeichnen aber reicht meist die beredteste Schilderung nicht aus. *Keller-Reutlingen* malt ein bayerisches Dörfchen bei Nacht — ein paar Dächer, die zwischen dunklen Bäumen aufragen, etliche Lichter, aus den Fenstern dringend, darüber der nächtliche Himmel; er zeigt ein Bächlein, über dessen Wellen die Baumwurzeln frei hängen, eine Fernsicht über die Wiesen hin, wo am fernen Horizont eine Stadt auftaucht — und alle diese Bilder, die auf jedweder Eisenbahnfahrt vorüberfliegen, werden unter seinem Pinsel zu gemalten Gedichten und fesseln, je länger man sie betrachtet. *Charles Palmié* belauscht einen Waldweiher während das Mondlicht auf seinem Wasser zittert, und unter dessen Strahlen scheint dort ein geheimnisvolles Leben zu beginnen; er widmet in einem anderen Bild die Hauptfläche der Spiegelung einer Häuserreihe in einem Gewässer — die Uferlinie ist dem oberen Rande des Gemäldes nahe — und er weiß diesem Thema in der Herbststimmung koloristische Reize abzugewinnen, welche selbst eine italienische Landschaft verdunkeln könnten. Das gleiche gilt von der meisterhaften Landschaft *Peter Paul Müller's* „Am Weiher“, und von den trefflichen Arbeiten der *Charlotte Marie Walstab* („Am Schlossteich“), *Fritz Rabending*, *Otto Eismann* und *Adolph Ditscheiner*. Freilich ist bei dieser Richtung eine gewisse Absichtlichkeit unverkennbar, aber eine Kunst, die das Auge für unbeachtete Schönheit der alltäglichen Erscheinung öffnet, ist auf gutem Wege. Noch schlichteren Stoffen wendet sich eine andere Gruppe von Künstlern — genannt sei nur *Viktor Weishaupt* — zu. Sie wählen Naturausschnitte, welche man bisher meist nur als Vordergrund für stattliche Fernsicht zu verewigen pflegte, zu selbständigen Bildern, verzichten dabei auf drastische Beleuchtung und schärfere koloristische Kontraste, und schaffen dennoch reizvolle Werke, weil jeder Pinselstrich die Freude an der Natur verkündet und eine Liebe zu deren Kleinleben, wie sie etwa aus Werther's ersten Briefen tönt. Hierbei wird dementsprechend ein kleines Format bevorzugt, und an die Stelle der breiten, auf Wirkung in die Ferne berechneten Behandlung, wie sie eine Reihe der jungen Münchener Landschafter, wie *Otto Ubbelohde*, mit tüchtigem Können ausübt, treten feinere Pinselstriche, die, sorgsam vertrieben, das Auge auch in unmittelbarer Nähe fesseln. Ein gutes Beispiel für diese Malweise bot das an Spitzweg's Art erinnernde Gemälde *Philipp Sporrer's* „Vor dem Gewitter“. — Sonnenschein und Licht haben die Geburtsjahre der modernen Schule begleitet, und wenn sie unter dem Druck der pessimistischen Nebenströmungen zeitweilig verschwanden und der Zauber eines hellen Sommertages dem Auge des eingefleischten Realisten — wie Heyse sagt — „als ein prahlerischer Aufputz der nature endimanchée“ erschien, so beginnt man diese Verirrung gegen ein gesundes Empfinden schon seit einigen Jahren wieder gut zu machen, und gerade die Hellmaler schreiten hier wacker voran. Auch hierfür brachte die Ausstellung zahlreiche Belege, und nur als beliebige Beispiele seien die Arbeiten der Münchener *Georg Flad*, *Josua von Gietl*, *Theodor*



Ausstellung von Gemälden alter Meister im Glaspalast zu München. Arrangirt von F. v. Lenbach.

Heine, *Ludwig Dill*, *Adalbert Niemeyer*, *Eduard Selzam* und *Wilhelm Trübner* erwähnt. Selbst in den zahlreichen Herbstlandschaften — ich nenne nur von Münchenern *Fritz Baer*, *Hugo Bürgel* und *Karl Hartmann*, die Düsseldorfer *Hermann Bahuer*, *Olof Jernberg* und *Ludwig Munthe* und *H. v. Volkmann* (Karlsruhe) — gelangt häufiger der koloristische Reiz des Laubes und der wallenden Nebel, als die Melancholie der Herbststimmung zum Ausdruck, ähnlich wie die lustigen Farben der Obstblüte einen Grundton der modernen Frühlingslandschaften kennzeichnen. Ernster fasste der talentvolle *Karl Vinnen* dies Thema in einer trefflichen Flachlandschaft mit überschwemmten Wiesen unter regenschwangerem Himmel.

Noch erübrigt es, einzelne Landschafter namhaft zu machen, die in dieser Ausstellung in ungewöhnlicher und für die neuen Ziele besonders bezeichnender Art zum Wort gelangten. An der Spitze stand von den Münchenern hier zunächst *Robert Poetzelberger*. Seinen Ruhm in weiteren Kreisen dankt er bisher dem Liebreiz seiner Frauengestalten, welche nicht nur äußerlich, sondern auch in ihrem Empfinden die Wertherperiode spiegeln, als Landschafter aber schlug er diesmal einen völlig anderen, kräftigeren Ton an. Aus Franken stammt sein Motiv, und etwas von des Franken Albrecht Dürer's Weise ist auch dem Gemälde angeflogen. So unbefangen und um Effekte gänzlich unbekümmert scheint dieser Naturausschnitt gewählt, wie in etlichen Dürer'schen Aquarellen, und just mit gleich deutscher, liebevoller Gründlichkeit, wie dort, haftete das Auge am einzelnen. Von hohem Standort schweift der Blick über das Thal, wobei der Horizont so weit emporgerückt ist, dass nur für einen winzigen Streifen Himmel Raum bleibt. In der Plastik der Einzelformen zeigt sich ein Achtung gebietendes Können. Hans Thoma, der in seinen Landschaften ähnliches erstrebt, muss an diesem Werk seine Freude haben. — Sprach der Einfluss der modernen Richtung hier nur aus der subtilen Naturbeobachtung, besonders in den Farbennüancen der Luftperspektive, so leuchtete das Zeichen der neuen Schule aus einer zweiten, ungewöhnlichen Landschaft der deutschen Abteilung dem Beschauer schon aus der Ferne entgegen: *Hans Olde's* „Wintersonne“ zählt zu den Arbeiten, welche die impressionistischen und pleinairistischen Bestrebungen des letzten Jahrzehnts unbedingt zur Voraussetzung haben. Nicht als ob das Thema neu wäre! Verschneiter Wald im Morgensonnenlicht ist in unzähligen Bildern geschildert. Aber so unbefangen, wie hier, wusste man das winterliche Weiß und den blauen Schatten nicht zu sehen und noch weniger wiederzugeben, und eine solche Fülle von Weiß auf Weiß, von Licht und Helle, wagte man zuvor überhaupt nicht auf der Bildfläche zu vereinen. Schon technisch ist Olde's Gemälde eine höchst beachtenswerte Leistung, und zugleich ein Stimmungsbild von seltener Frische — eine Stimmung jedoch, die völlig realistisch bleibt. — Nach solcher strebt auf gänzlich anderem Wege auch der Berliner *Friedrich Stahl*. Seine große, schon durch die Ausstellung der „Elf“ bekannte Landschaft, welche den Blick über das frische Grab eines Kirchhofs auf das nächtliche Leben eines Rangirbahnhofes lenkt und so einen alltäglichen Gegensatz von Tod und rastlosem Weltgetriebe zwanglos verkörpert, ist zunächst nur inhaltlich modern, aber auch das rein Künstlerische der Aufgabe, die Beleuchtung der vom Dunst der Großstadt durchhauchten Winternacht und der mannigfachen Lichter der Bahnstraße, stellte Probleme, wie sie die „neue Schule“ mit Vorliebe beschäftigen. — Diese drei genannten Werke sind nur die vollendetsten Typen für eine stattliche Gruppe von Stimmungslandschaften ähnlicher Gattung, in denen die moderne Malweise bei mehr oder minder ungewöhnlichen Aufgaben das uralte Ziel erstrebt und auch vielfach erreicht: durch objektive Wiedergabe von Momentbildern der Natur im Beschauer subjektive Naturempfindungen zu wecken. — Die eigentliche Ideallandschaft blieb dagegen nur vereinzelt. Die Richtung Böcklin's, welcher selbst nur zwei Porträts ausstellte, gipfelte diesmal in seines Schülers *Hans Sandreuter's* „Sommertag“, einem Gemälde, das in einzelnen Teilen — besonders den Baumpartien des Hintergrundes — seiner selbst kaum unwürdig wäre. — Neben dieser Leistung sinken Sandreuter's frühere Arbeiten auf gleichem Gebiet zu stammelnden Versuchen herab. Traditioneller ist *Wenzel Wirkner's* „Idylle“ gehalten: ein lauschiges Rasenplätzchen im Walde mit einer nackten Jungfrau, die, von Schmetterlingen umkost, sich dem wollüstig-träumerischen Zauber des Ortes hingiebt, ein kleines, feines Bildchen, in welchem auch die Figur wie eine flüchtige Vision wirkt, und nicht so real und geziert zugleich, wie auf den ähnliche Themata behandelnden Gemälden *Heinrich Lossow's* und *Alfred Seifert's*. Die moderne Schule hat ja aber wieder gelernt, die Landschaft auch ohne Nymphen, Göttinnen, Feen, und wie immer man diese entblößten Schönen nennen mag, poetisch zu beseelen, und angesichts der wenigen Versuche, sie mit Märchengestalten zu bevölkern, scheint es gut, wenn man sich vorerst auf die der Natur selbst eigene Stimmung

beschränkt. — Im Ganzen kennzeichneten die Landschaften diesmal noch unbedingter als sonst das höchste Durchschnittsmaß der Leistungen, aber bei dessen Anerkennung darf nicht vergessen werden, dass die oben skizzirten Richtungen ein einseitiges Grundelement bewahren: jene Abkehr von dem epischen, monumentalen, „großen" Stil der Landschaft, welcher auf die Dauer nicht ohne Gefahr vernachlässigt werden kann. Es wäre zu wünschen, dass sich einer jener zahlreichen jüngeren Künstler, die hier Schulter an Schulter in wackerer Arbeit auf dem gleichen Gebiet der intimen Landschaftsdarstellung thätig sind, nun auch einmal wieder an eines jener Themata machte, welche in der deutschen Landschaftsmalerei traditionell ebenso hoch über den heutigen Lieblingsstoffen zu stehen pflegen, wie Drama und Epos über der bukolischen Idylle und der Dorfgeschichte. Ist doch auch in einer heroischen Landschaft alten Stiles Raum genug, die Errungenschaften der neuen Schule zu bethätigen! Schon das Format der Bilder kann eine solche erwünschte Wandlung vorbereiten, und ebenso eine häufigere Berechnung auf dekorative Zwecke, wie sie beispielsweise *Le Liepvre* in seinen „Panneaux" des diesjährigen Pariser Salons mit großem Glück durchführt. Bleibt solcher Versuch noch lange aus, so dürfte die neue Entwicklungsphase der deutschen Landschaftsmalerei leicht in eine ähnliche Sackgasse locken, wie zuvor auf dem Gebiet des Genres die süßliche „Anekdotenmalerei" geworden ist. —

Es war ja zum Teil grade die Beziehung zur Landschaft, welche unsere Genremalerei seit etlichen Jahren aus diesem Irrweg befreit hat, und — leider freilich nicht mehr durchgängig! — auch jetzt noch hier sowohl die gesuchten Pointen, die Rühr- und Sensationsstoffe als auch die allzu „sauberen", geleckten Erscheinungen verbannt: dank den Prinzipien der Freilichtmalerei und des Impressionismus, denn in eine auch nur einigermaßen tüchtige Landschaft der neuen Schule passten mark- und kraftlose Geschöpfe nicht hinein, und die unbedingte Wahrheit, welche zum obersten Gesetz des modernen Landschafters geworden ist, konnte auch in der Staffage oder vollends in den Hauptakteuren theatralische Handlung oder Schminke und bühnengemäßen Aufputz nicht lange dulden. — Staffage oder Hauptakteure? — Landschaft mit Figuren oder Figuren mit landschaftlichem Hintergrund? — diese Klassifizierung ist heut' kaum noch durchführbar, und solch innerer, inniger Zusammenklang der Natur- mit der Menschenseele, wie ihn zahlreiche Bilder dieser Ausstellung enthielten, ist wahrlich ein gutes Zeichen. An der Spitze stand hier *Walter Firle's* großes Gemälde: „In der Genesung." Die Einzelheiten der Darstellung sind den Freilichtmalern extremer Richtung von Anbeginn geläufig gewesen: ein mit Doldenpflanzen und allerhand Unkraut üppig bewachsener Obstgarten vor niedriger Bauernhütte, ein paar Bäume, an die sich der Frühling noch nicht recht gewagt hat, ein Bauernmädchen in dürftiger Tracht, nicht schön, aber auch nicht abstoßend, neben ihr eine Alte, — über dem Ganzen Licht und Luft eines Frühlingstages. Aber diese beiden lebensgroßen Gestalten sind keine „Akte" mehr. Wie das Mädchen in der wohligen Schwäche der Genesung auf der Holzbank ruht, ein grobes Bettkissen im Rücken, die Hände müde im Schoß; wie sie den Kopf leicht an die Schulter der Mutter lehnt; wie diese sich über sie beugt, die knochigen, mehr zur Landarbeit als zur Krankenpflege geschaffenen Finger auf Schulter und Arm der Tochter legt — ein ergreifend wahres, schlichtes Bild der Menschenliebe! Und ringsum das Erwachen der Natur zu neuem Leben — man meint den würzigen Duft der Pflanzen zu atmen — das ist ein stummes Loblied auf die allheilende Mutter Erde! Freilichtlandschaft und Freilichtfiguren schmelzen hier zu einem echten Genrebilde zusammen und verbinden sich in wechselseitiger, natürlicher Symbolik. Durch kleineren Maßstab hätte das Bild freilich gewonnen.

Arbeiten ähnlicher Gattung, aber von geringerer Vollendung, blieben nicht selten. Ich nenne nur *Jernberg's* Gemälde „In der Düne", in dem die farbenfrohe Erscheinung der beiden Dirnen mit Licht und Luft ihrer landschaftlichen Umgebung an Frische wetteifert, *Hermann Baisch's* „Krewettenfischer", *Paul Schultze's-Naumburg* melancholische Romanzenillustration, *Emil Rau's* „Studie", *Hirschenberg's* Kirchhofscene, *Robert Köhler's* „Parisurteil", *Franz Lippisch's* „Regenstimmung" und *Franz Roubaud's* „Heuernte".

Lafenestre sagt in seiner Besprechung der diesjährigen Pariser Salons, es sei nicht gut, wenn die Landschaft, wie auf etlichen französischen Genrebildern, „alles verschlingt", und die Menschengestalt in ihr sich in Umgebung und Luft völlig verliert. Es scheint fast, als ob die moderne Schule in Deutschland hier besser Maß zu halten weiß, als ihre Lehrmeisterin. — Ja, man ist bei uns noch einen Schritt weiter gegangen: man beginnt, die Erfolge der modernen Landschaftsmalerei in äußerst glücklicher Art für das *religiöse* Stoffgebiet nutzbar zu machen Auch in Paris war

das letztere diesmal stärker als üblich repräsentirt, aber man folgt dort einmal ausnahmsweise den deutschen Spuren: die Auffassung Uhde's wird vielfach variirt und dabei meist arg veräußerlicht, oder aber der einheimische „koloristische Symbolismus" auf den religiösen Stoffkreis übertragen, und die Madonna als „blauer Versuch" und als „rosa Versuch" behandelt. Wieviel gesunder erscheint dem gegenüber die von der landschaftlichen Stimmung ausgehende deutsche Weise, die freilich seit Dürer's Tagen nie völlig verklungen ist, jetzt aber offenbar an Kraft zuzunehmen beginnt! Ein Hauptbild der ganzen Ausstellung gehört ihr an: *Wilhelm Räuber's* „Bekehrung des Hubertus". Freilich war diese Auffassung hier vom Stoffe selbst unmittelbar gegeben, unmittelbarer als in der S. Georgslegende, an dessen vorjährige Darstellung durch *Herterich* das Bild äußerlich erinnert. Kein überirdisches Licht, wie dort, breitet sich hier über die Waldhalde, sondern die natürliche Beleuchtung eines deutschen Herbsttages; selbst die allzu beliebten Schlaglichter sind vermieden. Ganz meisterhaft ist der Vordergrund mit seinem Gewirr von Gras, Gesträuch und Steinen behandelt. Der Wald hinten selbst ist nicht in geheimnisvolles Dunkel getaucht, sondern noch durchsichtig; man spürt die Luft zwischen seinen Stämmen. Der weiße Hirsch drängt sich dem Auge nicht auf, er bleibt visionär und füllt in der stattlichen Bildfläche nur ein winziges Plätzchen. Und dennoch beherrscht er das Ganze! Der Glanz seines Kreuzes und seines Nimbus ist mit dem Leuchten des Herbsttages untrennbar verbunden und gesellt sich dem zarten Nebelstreifen, der an ihm vorüberzieht. Nicht minder trefflich ist die Art, in der des Wunders Wirkung sich in der Gestalt des legendarischen Weidmanns verkörpert. Man sieht sie halb im Rücken, das Lockenhaupt nur im verlorenen Profil, und dennoch wird deutlich, was in seiner Seele vorgeht, vor allem durch die fein beobachtete Bewegung des linken Armes, mit dem er den Pfeil zurückhält. Auch auf die beiden Bracken scheint sich sein ehrfurchtsvolles Erstaunen zu übertragen. Das Ganze ist eine musterhafte Leistung. Den gleichen Stoff hat *Rudolf von Rex* ähnlich behandelt, für sein Bild aber gilt die oben angeführte Bemerkung Lafenestre's: die beiden Gestalten verlieren sich hier in der Landschaft und sinken zur Staffage des schon tief in Abenddämmerung gehüllten Waldes herab. Unverständlich ist mir, warum *L. von Zumbusch* seine feenhafte Madonna vor kahle, glatte Tannenstämme placirt; die koloristische Wirkung dieses Hintergrundes ist freilich nicht ohne Reiz. — In den letzten Jahren nehmen in unseren Ausstellungskatalogen die religiösen Bildertitel zu, die Zahl der religiösen Bilder aber ist davon unabhängig, denn der hehre Gedankengehalt des Evangeliums ist in der modernen Malerei leider vielfach zu einem Versuchsfeld für koloristische Probleme, ja selbst für sensationsbedürftige Launen geworden. Das ist ein unnötiger und unschöner Irrweg der neuen Schule, und man kann es nur freudig begrüßen, wenn ihm das Altarbild der katholischen Kirche einen unüberwindlichen Damm entgegensetzt. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass nur ein so unbedingter Anschluss an die Tradition, wie ihn die fleißigen Arbeiten *L. W. Heupel's* und selbst *F. A. von Kaulbach's* in ihrer Art vollendete „Beweinung Christi" kennzeichnen, diese Scheidewand zu überschreiten vermögen. *Kaulbach's* Werk ist die Schöpfung eines an den besten Malern der Vergangenheit geschulten Meisters. Die pyramidal zugespitzte Komposition mustergültig, die Farbenstimmung reich und vornehm, jede einzelne Gestalt sowohl psychologisch, wie künstlerisch einwandsfrei: es ziemt wahrlich nicht, an einer solchen Arbeit mit Stillschweigen, oder mit Achselzucken vorüberzuschreiten, weil sie in ihrer Umgebung wie ein Anachronismus erscheint, und welch warme Empfindung hier lebt, spürte man am besten, wenn man das Bild mit dem ihm in dieser Ausstellung am nächsten stehenden Gemälde *Bouguereau's* „Die Frauen am Grabe Christi" verglich. Solange es Kirchen geben wird, wird solcher Kunst stets eine Stätte offen sein, an der sie ihr Ziel vollgültig erreicht. Aber dies Bild hätte auch zu Zeiten eines Andrea del Sarto entstehen können. Es enthält wenig mehr, als diese, nichts von den Ideen, welche Millionen der heutigen Menschheit mit dem hier dargestellten Stoff verbinden, wenig von dem, was diejenigen Künstler fordern und erstreben, auf deren Lebenswerk die Kunst der Zukunft fußen wird, und darin ist das Urteil über seinen kunsthistorischen Wert enthalten. — Auch *Ernst Zimmermann's* „Christus und S. Thomas" und das tüchtige Genrebild von *Egger-Lienz* „Heilige Familie" bieten nichts Außergewöhnliches, und *Ed. von Gebhardt* bleibt mit seinem Gemälde „Christus in Bethanien" völlig auf seinem allbekannten Pfade. Nicht ganz so der Meister, der wie kein anderer das religiöse Stoffgebiet der modernen Malweise und dem modernen Empfinden wiederzuerobern bestrebt ist: *Fritz von Uhde*. Er liebt es scheinbar, die Reihe seiner für seine Weise bezeichnendsten Werke durch Arbeiten zu unterbrechen, welche der Tradition näher

bleiben, durch Werke, in denen seine extremen Anhänger eher einen Rück- als einen Fortschritt sehen mögen. Meines Erachtens sind es aber gerade diese Schöpfungen, die seine Kunst zum Siege führen werden, und neben Bildern wie sein herrliches Triptychon „Die heilige Nacht“ wird auch seine diesjährige „Verkündigung an die Hirten“ zu dieser Gruppe zählen. Besser, als die Schar seiner Nachahmer, weiß Uhde, dass eine große Reihe religiöser Themata das Märchenlicht der Poesie nicht entbehren kann, und er besitzt — hierin weit mehr noch als im schroffen Realismus dem Genius Zola's wahlverwandt — die Kraft, diesen Zauber über jeden Stoff zu breiten. Er hat zuweilen Engel gemalt, an die man trotz ihrer durchaus irdischen Gliedmaßen und der offenbar angeschnallten Flügel glauben kann, wie an die Engel Rembrandt's. Diesmal aber wird man doch weniger an diesen, als etwa an seine Schule gemahnt. Eine ungewöhnliche Weichheit verleiht Uhde hier den scharfen Zügen seiner Muse, nicht ohne Schaden für ihre Eigenart, aber darum doch nicht etwa auf Kosten ihrer künstlerischen Wirkung und jedenfalls zu Gunsten ihrer Popularität. Sein Engel hier, eine liebliche Jungfrauengestalt in duftig weißem Gewand, das sie gar zierlich emporhebt, gleicht jenen Segensboten, die im deutschen Märchen aus wunderbarer Ferne zur Erde herabschweben, aber sich hüten, mit diesem Jammerthal in gar zu innige Berührung zu kommen. Ein feiner, überirdischer Lichtstrahl begleitet seinen geheimnisvollen Pfad, streift seine Flügel und trifft die erregten Gesichter der Hirten, die unten die Botschaft vernehmen. Diese aber sind echte Erdenkinder von Fleisch und Blut, prächtig geschildert in ihrem frommen Erstaunen und ihrer unter des Wunders Macht spontan erwachten Frömmigkeit. Solch scharfen Gegensatz zwischen Himmel und Erde pflegte Uhde in seinen religiösen Darstellungen bisher fast geflissentlich zu meiden, und die volle Größe seiner Kunst bleibt hier freilich auf den irdischen Teil eingeschränkt, aber auch das Ganze ist doch ein Bild, wie es heut' nur wenige malen können, und spricht so innig zum



Der Ciseleur. Gemälde von K. Marr.

deutschen Gemüt, dass man ihm getrost eine Stätte auf einem Altar bereiten darf. — Auf den Ruhm eines Kirchenmalers muss *Franz Stuck* freilich verzichten, selbst bei seiner „Pietà“, deren eigenartige Schlichtheit und Größe schon in Berlin volle Anerkennung gefunden. Seelenschilderung liegt abseits seiner Ziele. Er wird mehr und mehr zu einem Anhänger jenes heut' besonders in Paris herrschenden „koloristischen Symbolismus“, freilich auf *seine* Weise, die in ihrer gesunden Kraft und Wucht das eigentlich mystische Element verschmäht. Seine Farbensymbolik ist auch dem blödesten Auge verständlich. Seine Farbenmassen stehen so derb nebeneinander, wie Meißelhiebe, die dem Block die erste Form geben. Etwas Volkstümliches steckt darin, wie in der Ausdrucksweise des deutschen Holzschnitts, aber — auch eine gewisse Absichtlichkeit, eine Neigung zu sensationellem Effekt, die zuweilen an einen *Wiertz* gemahnt. Von Neueren malt vielleicht nur *Max Klinger* ähnlich, und der gleiche Stoff, den dieser für eines seiner charakteristischten Gemälde gewählt hat, wird hier von Stuck in einem umfangreichen Bilde behandelt: die Kreuzigung Christi. Wie Stuck bei seiner Pietà vor allem durch den Kontrast des Leichnams zu der tiefschwarzen Gewandmasse der Maria wirkt, so auch hier durch die schärfsten koloristischen Gegensätze. Auf der einen Seite der Leichnam Christi, so weißlich-grün, als sei ihm die Seele schon etliche Stunden entflohen, und der bräunliche Körper des sich im Todeskampf windenden Schächers, dann eine scharfe Cäsur, ein Blick in nächtliches Dunkel, der den dritten Gekreuzigten trifft — auf der andern die schwarze Masse der im Rücken gesehenen Mantelfigur, und hinter ihr eine Fülle satter Farbentöne, das gelbbraune Gewand des Johannes, der Purpurmantel des weißbärtigen Greises neben ihm, und zu äußerst ein Stückchen leuchtenden Grüns, ein Farbenkomplex, der das wachsbleiche Antlitz der ohnmächtigen Maria mit dem schwarzen Haar, und Hals, Haupt und Hand des Lieblingsjüngers ganz eigenartig hervortreten lässt. Den Himmel deckt Nacht, aber von rechts her trifft ein breiter Lichtstrahl die Trauernden und den Leichnam, und über die Balustrade, auf welcher sich die Scene abspielt, ragen die Köpfe der wild erregten Volksmenge auf. Auch kompositionell ist es ein eigen-



Am Waldesrand. Gemälde von P. P. MÜLLER.

artiges Bild, und erstaunlich breit und wuchtig gemalt. Selbst wider Willen wird man von diesem Werke immer von neuem angezogen. Und dennoch ist es nur der Zeuge für eine noch unfertige, energisch vorwärtsschreitende Kunstweise, die erst der ruhigeren Klärung bedarf. Weniger „abbozzirt“ und psychologisch schärfer vertieft, würde das Bild an künstlerischem Wert gewinnen, an Eindruck nicht einbüßen. Am schönsten spricht Stuck's Können doch auf dem kleinen Bildchen, welches vom Prinzregenten angekauft ist, wo die Faunskinder in warmer Sommernacht mit Glühwürmchen spielen. — *Albert Keller's* Gemälde „Legende der St. Julia“ ist noch weniger kirchlich, als die Darstellung Stuck's. In dieser ans Kreuz Gefesselten sieht man trotz des großen Nimbus nicht die Heilige, sondern das jugendschöne Weib. Der Ausdruck des lieblichen Kopfes erinnert an des Künstlers „Hexe“. Keller scheint sich mehr an Gabriel Max anzuschließen, aber seine Frauen sind weniger hysterisch als wollüstig, noch im Tode, ähnlich wie die verzückten Heiligen des 17. Jahrhunderts, nur mit der echt modernen Neigung zum Somnambulismus. Malerisch, besonders in den Lichtreflexen auf dem nackten Körper, zählt das Bild zu Keller's besten Arbeiten, und wenn diese ganze Richtung mit ihrem scheinbar physiologisch begründeten Mysticismus auch etwas Krankhaftes hat so ist sie doch weit kraftvoller, als etwa die an Carlo Dolce's Manier gemahnende Auffassung in *Hermann Kaulbach's* Bild „Das Ende vom Liede“. — Zwei jüngere Künstler, die zusammen genannt werden dürfen, obschon die Bezeichnungen und zum Teil auch die Stoffe ihrer Bilder völlig verschieden sind, *L. von Hofmann* und *Julius Exter*, beide Anhänger des extremen Impressionismus der Pariser Schule, und beide trotzdem abseits von den breiten Hauptpfaden wandelnd, waren diesmal mit Bildern jener Gattung vertreten, für welche die rechten Titel schwer zu finden sind, und die man doch nicht ganz grundlos dem „idealen Genre“ zuzuweisen pflegt. *Hofmann* nannte sein Hauptwerk einfach: „Dekorativer Entwurf“ *Exter* schied seine drei innig verwandten Bilder durch die Namen „Welle“, Am Strande“, „Verlornes Paradies“, bei beiden aber handelt es sich um das gleiche Hauptthema: um die Wiedergabe des nackten Menschenleibes, von Licht und Luft umspielt, aber nicht in alltäglich irdischer Umgebung, sondern in einer Welt, wie sie des Dichters Phantasie erträumt, und des Malers Auge zuweilen erschaut — bei Hofmann in einer Böcklin'schen Ideallandschaft, bei Exter in einem seltsam flimmernden Medium von Sonnen- und Reflexlicht, von Lokalkolorit und Farbensymbolik. Jener folgt hier den Bahnen eines Puvis de Chavanne und eines Hans von Marées, dieser dem Vorbild Besnard's. In München schien ihre Malweise so grundverschieden, dass sie eine Parallele fast ausschließt — Hofmann's prächtiger nackter Knabe hebt sich scharf und plastisch vom Hintergrund ab, Exters Gestalten gleichen einer flüchtigen Vision — wer jedoch Hofmanns Arbeiten in der Berliner Ausstellung der „Elf“ gesehen, wird ihn gleich Exter zu den energischten Impressionisten rechnen und diese Schulung auch in seinem Münchener Bild erkennen. Gegen die meisten in Berlin bekannt gewordenen Skizzen bezeichnet das letztere freilich einen so wesentlichen Fortschritt, dass man angesichts desselben jene frühere Ausstellung als einen unpolitischen Missgriff bezeichnen muss, und ähnlich verhält es sich mit den Erfolgen Exter's, der nach etlichen recht unglücklichen Versuchen jetzt zum erstenmal zielbewusst auftrat und endlich gefunden zu haben scheint, was er so lange gesucht. Irre ich nicht, so wird sein Name fortan unter den deutschen Vorkämpfern der neuen Schule ruhmvoll genannt werden. — Derjenige *Hans Thoma's* ist in den letzten Jahren nicht nur berühmt, sondern auch populär geworden, freilich nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den modernen Bestrebungen, sondern dank völlig individueller Kraft, die mit seltener Willensenergie gepaart war. Seine drei Münchener Bilder zeigten auch diesmal den vollgültigen Stempel seiner Kunst.

Mit diesem Satz darf man hier wohl auch eine ganze Reihe von trefflichen Arbeiten als genügend gewürdigt erachten, welche in dieser Ausstellung altbewährte Namen trugen. Man hatte in München von dem Recht, bei der Repräsentation der nationalen Kunst auf deren schon historisch gewordene Größen zurückzugreifen, freilich keinen so ausgedehnten Gebrauch gemacht, wie in Berlin, keine Kollektivausstellungen älterer Bilder ins Treffen geführt, sondern nur einzelne Arbeiten älterer Meister jüngsten Datums, und dadurch dem ästhetischen Genuss auch ein kunstgeschichtliches Interesse gesellt, denn fast unwillkürlich forschte man in diesen Werken nach einer Rückwirkung der „modernen Richtung“. Dieselbe könnte sich einerseits in einer Assimilation, andererseits aber in einer schrofferen Betonung des früheren Standpunktes äußern, doch trat hier weder das eine noch das andere scharf hervor. *Lenbach's* herrliches Bismarckporträt vom April 1892 ist vielleicht etwas farbiger gehalten als etliche seinesgleichen, und man liest diesmal in diesen Zügen noch

mehr und anderes als zuvor, *Defregger's* Gemälde „Vor dem Tanz“ (1892) mag besonders im Hintergrund von besonderer koloristischer Feinheit scheinen, *Alexander Wagner* hat in seiner Darstellung aus Konstantinopel seine Fähigkeit, sich in die Kultur fremder Nationen zu vertiefen und zahllose Figuren erstaunlich lebenswahr zu zeichnen, vielleicht in ungewöhnlicher Art bewährt, *Menzel's* Gouache „Biergarten in Kissingen“ (1891) und *Bokelmann's*, *Brütt's*, *Hugo Kaufmann's*, *Vautier's*, *Meyerheims*, *Simms*, *Holmbergs*, *Voltz'*, *F. M. Bredts* hier ausgestellte Gemälde — von denen einige übrigens schon älter und gut bekannt waren — mögen dem Kunstsammler bald mehr bald weniger willkommen sein, als ihre Namensgenossen: für diesen Bestandteil des „Salons“ genügt hier im ganzen aber doch der Katalog, denn hier kennzeichnet der Name der Künstler die Kunst. Selbst *Nikolaus Gysis* hat mit seinem „Karneval in Griechenland“ nur wenige überrascht, und das in seltsam lichten, vielleicht im ganzen zu flauen Tönen gemalte Bild, in welchem das Beiwerk noch höheres Lob verdient als die vielgepriesene, aber etwas allgemein gehaltene Schönheit der Frauen, reiht sich seinen eignen und seines Landsmanns *Lytras* Schilderungen des neugriechischen Volkslebens nur eben als das jüngst vollendete Glied an. Zum Teil gilt ähnliches auch für *L. v. Löfftz*, aber dessen Gemälde „Alte Frau“ nimmt hier doch eine besondere Stelle ein, nicht nur, weil man dem Namen seines Meisters seit dessen Lehrthätigkeit an der Münchener Akademie in den Ausstellungen selten begegnet, sondern weil es wenigstens *eine* Hauptseite in dessen Kunst schärfer charakterisirt als früher, und in ihr zugleich sein Verhältnis zur modernen Schule, welches bei seinem Einfluss als Akademiedirektor auch kunsthistorisch bedeutsam werden muss. Ein Stoff, wie ihn just die „Modernen“ lieben! Inhaltlich ohne Pointe: schlichtes Interieur, durch ein einziges, seitlich oben befindliches Fenster erhellt; darin, am Tisch, vom Licht gestreift, eine lesende Alte; eine Alltagserscheinung, ein alltägliches Momentbild — nein! ein *sonn*tägliches, denn Sonntagsstimmung herrscht hier; sie spricht nicht nur aus dem Kostüm, sondern sie ruht auf jedem Möbel und Gerät, auf jedem Winkel! — Aber dagegen haben ja auch die „Jüngeren und Jüngsten“ nichts mehr einzuwenden! Heyse's Maler Franz Florian mit seinem Hass gegen den „sonntäglichen Glanz der Natur“ wird ja erst als Gatte seines „Marienkindes“ ganz „modern“. Was ferner die Freilichtmaler erstreben, licht- und lufterfüllten Raum und körperliche Gebilde in ihm, nicht nach vorgefasster Regel dargestellt, sondern als treuestes Spiegelbild der Erscheinung, ist hier wahrlich vorhanden, und auch die Impressionisten, welche nur die „Impression“ verewigen wollen, müssen, wenn sie dies Bild aus der Ferne schauen, ihr Ideal anerkennen. Aber seltsam: man darf trotzdem hier auch bis hart an das Gemälde herantreten, selbst mit bewaffnetem Auge, und der Eindruck bleibt, die Freude daran steigert sich. — *Das* ist *nicht* modern! So malten die Niederländer, der Delfter van der Meer, so hat zuweilen auch unser Holbein gemalt. Die Wahrheitsliebe, mit der unsere jüngeren Künstler den Gesamteindruck auf Kosten des Details in die Farben zu bannen bemüht sind, ist hier zugleich auf jeden Pinselstrich konzentrirt. Das ist kein Anachronismus, wie das Kaulbach'sche Bild, auch kein programmgemäßer Kompromiss zwischen Altem und Neuem: wie etwas Selbstverständliches verkündet es, dass Wahrheitsliebe, Fleiß und technisches Können unabhängig von jeder „Richtung“ des Erfolges sicher sind. Fürwahr die rechte Art, in der die Kunst der zum Lehren berufenen Meister dem gärenden Ungestüm einer neue Ziele suchenden, neuen Generation gegenübertreten muss! — Im Genrebild der deutschen Abteilung spürte man diesmal von solchen Kämpfen freilich überhaupt nur wenig, noch weniger, als in der Landschaftsmalerei. Hier wendete sich das meiste in der That mehr an den Kunstmarkt als an eine von historischen Gesichtspunkten ausgehende Kritik. Auch dies ein Zeugnis für den Assimilationsprozess, denn die umfangreichen Freilicht*studien*, denen lediglich das malerische Können Einlass in unsere Ausstellungen gewährt, waren wiederum seltener geworden. Viel Tüchtiges war freilich darunter — ich nenne nur *C. N. Bantzer's* „Abendmahlsfeier in Hessen“, *Fritz Strobentz'* „In der Kirche“, *Georg Buchner's* „Ein Gelöbnis“, *Olga Beggrow-Hartmann's* „Zwiebelidylle“ — aber den Ton gaben doch diejenigen Bilder an, die nicht nur im Atelier oder in einer Kunstakademie, sondern im Privatkabinet des Kunstfreundes willkommen wären. Arbeiten wie *Gotthard Kühl's* „Eine feste Burg ist unser Gott“, *Hugo Koenig's* „Auf dem Heimweg“, *Adolf Hölzel's* „Hausandacht“, *Hermann Neuhaus'* „Nächstenliebe“, *Ernst Hausmann's* „Kein Hüsung“, und Graf *Kalkreuth's* „Auf dem Schulwege“, vor allen aber *Haug's* köstliche Bilder bekunden zur Genüge, dass die neue Malweise volkstümlich werden kann und wird. Einseitig darf man sie jedenfalls nicht mehr nennen, denn fast unbemerkt ist neben der Lust am fröhlichsten Sonnenschein und vollstem Freilicht, wie sie wohl am besten und keines erläuternden Wortes bedürftig *Max*

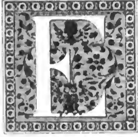
Fleischer's „Badevergnügen" verkündet, auch die koloristische Stimmungsmalerei wieder zum Siege gelangt, sowohl da, wo sie die Welt in kecken Farben sieht, als da, wo Dämmerschein die Formen und Lokaltöne duftig verhüllt. Hierin ist neben *Peter Behrens* in *Ernst Oppler* ein ungewöhnlich tüchtiger Vorkämpfer erstanden.

(Fortsetzung folgt.)

VINCENZO VELA.

VON *JULIUS CAROTTI.*

(Schluss.)



EIN wahrhaft einziges Werk, das den Stempel von Vela's Persönlichkeit durchweg trägt, ist das Grabmal für die Comtesse *d'Adda* in der Familienkapelle zu Areore bei Mailand. Man sieht die junge Comtesse auf dem Sterbelager, das Kruzifix in der Linken haltend und den Blick zum Himmel aufgerichtet. Die Rechte öffnet sie mit einem Ausdrucke, als wolle sie sagen: Ich bin bereit, Herr, dein Wille geschehe.

Vela stellte nicht nur die ganze Figur auf der Ruhestätte, sondern auch die Vorhänge und Draperien, die er mit einer Gruppe von kleinen Engeln krönte, dar. Der Künstler ist hier allen Ernstes über die vernünftigen und notwendigen Grenzen der Bildnerei hinausgegangen und griff in's Malerische über. Aber man bedenke die Zeit, in der das Denkmal entstand. Ein alter Bildhauer sprach noch in diesen Tagen mit Feuer von dem mächtigen Eindruck, von der lebhaften Bewegung, die der Anblick dieses Werkes in der Künstlerwelt Mailands erregt hatte. Bei dem schier versteinerten Zustande der damaligen Skulptur wirkte die kühne und originelle Ausführung wie ein Gärungsferment, und hierin allein beruht der historische Wert des Kunstwerks.

Vincenzo Vela verließ im nächsten Jahre (1852) Mailand — für immer, denn eine Rückkehr dorthin war ihm nicht beschieden. Er wandte sich nach seiner Heimat Ligornetto. Schon damals machte sich bei ihm ein Hang zur Einsamkeit, zur Monomanie bemerkbar. Doch hielt die Notwendigkeit, für Frau und Kind zu sorgen, diesen Trieb zurück, er musste weiter schaffen und streben, und so wandte er sich wieder einer großen Stadt zu, diesmal Turin. Er war jetzt im Vollbesitz seiner künstlerischen Kraft und stieg während seines vierzehnjährigen Aufenthaltes in Turin zum Zenith seines Ruhms empor. Die großen Werke Vela's folgen in diesem Zeitraum ohne Unterbrechung auf einander. Vela war immer neu, eigentümlich, ein leidenschaftlicher Nachbildner der Wahrheit, oft großartig und breit im Stil, bald inspirirt von zarter Poesie und lebhafter Empfindung, bald von tiefem Gedankenreichtum.

Der Friedhof von Turin bewahrt drei bezeichnete und datirte Werke seiner Hand. Es sind die Grabmäler der Familie *Calosso* (1853), der Familie *Prever* (1854) und das des kleinen dreijährigen *Pallestrini* (1856). Das Denkmal der Calosso nimmt die ganze Breite einer Abteilung im Säulengange des Friedhofs ein. Sockel und Zierwerk lassen wir außer acht, denn die sind von anderer Hand. Von Vela rührt das große Flachrelief auf der hohen Stele und die Nische mit der Büste des Tommaso Calosso her. Das Denkmal ist zu Ehren des Tommaso von der Familie gestiftet und diese kindliche Pietät ist in dem jungen Mädchen dargestellt, das ein Opferfläschchen auf dem kleinen Altar ausgießt (vgl. die Abbildung). Eine Draperie, die als Vorhang gedacht war, ist zurückgeschlagen, um die Scene zu enthüllen. Zu Füßen des Altars wacht eine Eule. Die Anregung zu der Darstellung geht offenbar von der antiken Kunst aus; die Wahl des Motivs, die Nebendinge, die ganze Behandlung weisen darauf hin. Die junge Opfernde hat aber bei aller antiken Einfachheit einen ganz modernen Liebreiz, und selten waren alte und neue Kunstabsichten so glücklich verschmolzen, wie hier.

Das Grabmal der Familie Prever besteht in einer einzigen Statue der Hoffnung. Aber diese Statue ist in der That einzig, ein großartiges Werk voll Reiz und Poesie. Ein einfaches Kleid mit lang herabfallenden Falten, mit eleganter Stickerei auf der Brust, ohne Gürtel und sonstige Nebensachen, umschließt den schlanken Körper der Hoffnung und



Das Grabmal der Familie Calosso. Von VINCENZO VELA.

zeigt die Form der Schultern, die köstlichen Arme, die feine Taille und die wenig betonten Hüften. Ein Mantel mit spärlichem Faltenwurf fällt von der rechten Schulter herab und vereinigt sich mit den Falten des Kleides, die zum Teil den Anker zu Füßen der schönen Figur bedecken. Beide Hände sind auf der Brust vereinigt und drücken in ihrer Haltung das volle Vertrauen einer zarten und ängstlichen Seele aus. Dieser Ausdruck ist in dem Haupte noch gesteigert: ein süßes, frommes Gesicht, eingerahmt von breiten Haarmassen, dessen halb vertrauensvoller, halb schmerzlicher Blick schüchtern zum Himmel aufgerichtet ist.

Der Trostengel bildet den Gegenstand des Grabmals des kleinen Titus Pallestrini, der mit drei Jahren seinen Eltern entrissen wurde. Vincenzo Vela bildete einen Engel, der von der kleinen Gruft das Kindchen fortführt. Der Engel selbst, mit weitausgebreiteten Schwingen, hat seinen Flug hier auf Erden nur einen Augenblick gehemmt. Sein schöner Kopf ist von ruhigem Ausdruck und himmlischer Heiterkeit beseelt. In dem Körper des Kleinen ist eine zitternde Anstrengung, zum Himmel aufzufliegen, ausgedrückt. Mehr noch in der Skulptur als in jeder anderen Kunst müssen alle Teile der Figur den Hauptgedanken dienen; diese Gestalt des kleinen Pallestrini, die jedem gebildeten Betrachter sehr schön vorkommt, hat für die Geweihten in der Kunst zugleich das Verdienst, eine glückliche Lösung jenes künstlerischen Gesetzes darzubieten.

Der Ruf Vincenzo Vela's verbreitete sich nun mehr und mehr, und Mailand, Bergamo, Vicenza, Trient, Bologna, Neapel fingen an, sich seine Werke streitig zu machen. Um diese Zeit, 1855, lieferte Vela für die Kirche S. Maria Maggiore nach Bergamo das Grabmal Donizetti's. Es zeigt die volle Blüte von Vela's Talent und verbindet wiederum Gefühl und Idee mit Originalität der Ausführung. Die Figur der Harmonie sitzt, in tiefe Trauer versenkt, auf dem Grabmal des Komponisten; in gebeugter Haltung stützt sie den rechten Arm auf die stumm gewordene Lyra. Der linke Arm fällt schlaff herunter und drückt so die Verlassenheit aus. Das ist der Paroxysmus dumpfer Trauer, der uns mitleidsvoll überrascht, wenn uns das Teuerste geraubt wird.

Nicht minder gelang es der Kunst Vela's, eine hoch entwickelte Persönlichkeit im Porträt so zu schildern, dass ihre ganze Sphäre, ihre Kämpfe, ihr Gedankenreichtum in dem Bildnisse andeutungsweise zum Ausdruck kommt. In einem entzückenden Winkel des Lago maggiore, in Stresa, ruhen in der kalten und melancholischen Kirche des Klosters der Rosminier die sterblichen Reste des Paters *Anton Rosmini*, des Gründers der Doktorenkollegien, die nach ihm benannt wurden. Der Philosoph von Roveredo ist knieend auf seinem Grabmale dargestellt; er hat die Lektüre seines Gebetbuchs unterbrochen und lässt die Arme nachdenklich sinken. Mit gesenktem Haupt, verlorenem Blick und festgeschlossenem Munde scheint er in tiefes Nachdenken versunken und der Erde entrückt zu sein. Über seine hohe Stirn gleitet kein Schatten; ein heitrer und würdiger Gedanke belebt sein Antlitz. Der Künstler hat hier die beständige und tiefe Reflexion des Denkers, die geistigen Freuden eines überlegenen Philosophen versinnlicht. Auch dies ist ein Werk, in dem Vela die Kunst zeigt, alle Einzelheiten von dem Grundgedanken beherrschen zu lassen.

* * *

Vela's Talent stand in vollster Blüte, als das Porträt in Pastell von Eliseo Sala entstand, das noch heute in der Bibliothek Vincenzo Vela's zu Ligornetto zu sehen ist. Ich verdanke der Freundlichkeit seiner Witwe und seines Sohnes die Photographie, nach der sein Bild, das zu Anfang dieses Aufsatzes steht, in Holz geschnitten wurde.

Ebenfalls in Ligornetto, in demselben kleinen Bibliotheksaal wird der Gipsabguss der allegorischen Statue des Frühlings aufbewahrt, von der der Künstler auch eine Wiederholung in Marmor für seinen Garten gemacht hat; das Original befindet sich in Triest. Andere Ausführungen desselben Bildwerks sind nach Neapel, Paris und St. Petersburg gekommen. Der Bildhauer hat sich von der gewöhnlichen Auffassung des Frühlings als einer jungen Frauengestalt losgemacht. Er hat im Gegenteil die Züge einer Mädchenfigur, die noch an der Grenze des Kindesalters steht, gewählt; eine zarte und köstliche Knospe, die noch in unbewusster Unschuld der Zukunft entgegen geht. Sie ist in diesem Augenblick zu neuem Leben erwacht und umgiebt ihr Haupt mit einem Blumenkranze, den sie sich selbst gewunden hat. Diese anmutige und poetische Schöpfung bezeichnet die innigste Vereinigung des romantischen Empfindungslebens mit dem Kultus des Wahren in unserm Künstler.

Wenn ich so viel wie möglich die Werke des Vincenzo Vela der Zeitfolge nach bespreche und mich nur an solche halte, die sein künstlerisches Wesen durchaus offenbaren, übergehe ich seine zahlreichen Porträtstatuen, wie die von Cesar Balbo,

Thomas Grossi, Gabrio Piola, Victor Emanuel, Carl Albert, Giotto, Dante, Murat u. s. w.

Alle diese Werke sind zwar durch hohen ikonographischen und künstlerischen Wert, durch technische Geschicklichkeit und durch große Naturwahrheit ausgezeichnet. Aber die Bewegung auf diesem Gebiete war allgemein. Und obwohl Vela einer der kühnsten Künstler Oberitaliens auch auf diesem Gebiete war, so geht doch das Verdienst um die Einführung der Wahrhaftigkeit auf diesem Gebiete ursprünglich von dem Mailänder Bildhauer Alexander Puttinati, der schon mehrere Lustra vorher thätig war, aus. Indessen tragen doch zwei Werke von dieser Art den Stempel des höheren Talentes Vincenzo Vela's, ein bescheidenes: die Büste Dante's, die von demselben Gedanken inspirirt ist, der ihn den Rosmini schaffen ließ, und ein großartigeres: die Gruppe der beiden Königinnen von Piemont, Marie Therese, die Witwe des Königs Karl Albert, und Marie Adelaide, die Gemahlin Victor Emanuel's II. — Diese beiden letztgenannten Statuen befinden sich in der Chorkapelle der Kirche della Consolata in Turin. Die Inschrift auf dem Monumente drückt seinen Ursprung aus:



Grabstatue der Contessa Giulini della Porta. Von VINCENZO VELA.

ALLA MEMORIA
DELLE REGINE MARIA TERESA E MARIA ADELAIDE
PIE BENEFICHE
TANTO AMATE E COMPIANTE
IL POPOLO SUBALPINO
L'ANNO MDCCCLXI

Viele Jahre hindurch hatte die Bevölkerung von Turin die beiden Königinnen gesehen; die Erinnerung an ihre Frömmigkeit und Wohlthätigkeit war den Turinern teuer. Ihr Hinscheiden war ein wirklicher Trauerfall für sie gewesen; der edle Gedanke, ihr Gedächtnis durch ein Sanctuarium zu verewigen, gewann schnell Anhänger und die Kosten wurden durch öffentliche Zeichnung aufgebracht. Glücklicherweise wurde Vela mit der Ausführung betraut. Er stellte die beiden Königinnen etwas überlebensgroß, knieend auf ihrem Betstuhl dar, in Begleitung Engelfiguren dieses Monumentes nur selten zu sehen, da sie im Halbdunkel versteckt sind. Das ganze Licht der Kapelle fällt auf die Gestalten der beiden Fürstinnen. Einem glücklichen Umstande verdankte unser Künstler die Bekanntschaft der Königinnen; er hatte sie sogar oft in der Kirche della Consolata an ihren gewohnten Plätzen beim Gebet beobachtet. Ihr Wesen, ihre Stellung und ihr Antlitz prägten sich ihm scharf ein, und so bot sich nun eine günstige Gelegenheit, ein Werk auszuführen, in dem seine künstlerischen Fähigkeiten, seine starke Empfindung



Die Opfer des St. Gotthardtunnels. Relief von VINCENZO VELA.

dreier Engel, die im Hintergrunde erscheinen. Es ist wahr, dass es diesen drei Engeln etwas an Harmonie gebricht; einer von ihnen war unter dem direkten Einfluss der Engel des Tabernakels der lombardisch-venezianischen Schule im archäologischen Museum der Brera in Mailand komponirt, wovon Vincenzo Vela einen Gipsabguss in seinem Atelier besaß. Die andern beiden Engel sind dagegen frei erfunden. Die Gleichartigkeit existirt indessen in der Ausführung des Basreliefs aller drei Engelfiguren, das sehr flach gehalten und mit großer Eleganz ausgeführt ist. Man bekommt die und das Streben nach genauer Nachahmung der Natur sich frei entfalten konnten. Die beiden Königinnen sind genau so, wie sie viele Jahre unter den Turinern wandelten, gebildet. Die Königin Mutter, Maria Theresa, streng und ernst in Andacht versunken, die junge Königin Marie Adelaide voll Hingebung, Vertrauen, Zärtlichkeit im inbrünstigen Gebete.

In technischer Beziehung zeigt die Arbeit dieser beiden Statuen die höchste denkbare Feinheit und Geschicklichkeit, ohne der Gesamtwirkung Eintrag zu thun.

* * *



Die beiden Königinnen von Piemont. Marmorgruppe von V. Vela.

Die Fruchtbarkeit der Arbeit Vincenzo Vela's war nicht erschöpft, sondern schien im Gegenteil zuzunehmen. Er war nunmehr in seine letzte Periode eingetreten, in die schönste Phase seiner künstlerischen Laufbahn. Ich beschränke mich auf die Arbeiten, an denen seine persönlichen Fähigkeiten sich besonders ausprägen; vor allen die Gruppe des Christoph Columbus, die Totenmesse und Ecce homo. Die Gruppe des Christoph Columbus ist aus Bronze und in kolossalen Verhältnissen gehalten. Vela führte sie im Auftrage der französischen Kaiserin Eugenie aus. Christoph Columbus, freudestrahlend aber in würdiger Haltung, führt dem alten Europa das junge Amerika vor, welches in Gestalt eines furchtsamen jungen Mädchens dargestellt ist. Man beobachte die vollkommene und angenehme Gestalt dieses jungen Geschöpfes. Vela schuf hier einen Typus, der unzählige Male nachgeahmt wurde, aber, wie es gewöhnlich geht, nur äußerlich nachgebildet, ohne den mächtigen Geist des Schöpfers. Eine Fülle junger Mädchen und Frauen ähnlicher Art überschwemmen seitdem die Ausstellungen und den Kunstmarkt. Glücklicherweise bieten die beiden anderen Werke, an die ich erinnern möchte, keinen so günstigen Vorwurf für platte und gekünstelte Nachahmung. Es sind dies die Totenmesse und das Ecce homo.



Die letzten Tage Napoleons I. auf St. Helena. Statue von VINCENZO VELA.

Das erstgenannte Werk findet sich zu Verate in der Brianza bei Mailand und bildet das Grabmal der Comtesse Giulini della Porta. Hier entzückt wieder die besondere Einfachheit und die stille Sammlung, die sich in dem Bildwerke ausprägt, und die etwa der einer antiken Muse vergleichbar ist, freilich nicht ohne einen Hauch christlichen Gefühls.

Das christliche Gefühl beherrscht vollständig das demütig und ergebungsvoll gestimmte Ecce homo. Für dieses Werk hatte Vela eine Vorliebe, mit besonderem Wohlgefallen sprach er davon. Seine Witwe und sein Sohn Spartacus beabsichtigen deshalb eine Wiederholung in Marmor auf das Grab des Urhebers in Ligornetto zu setzen. (Das Original befindet sich ebenfalls in Verate.)

Wir sind nunmehr bei demjenigen Werke des Künstlers angelangt, das den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung und den Abschluss seiner Triumphe bezeichnet. Es ist die Statue Napoleon's I., betitelt: „Die letzten Tage Napoleon's".

Ein kraftvoller und ernsthafter Künstler setzt bei der Ausführung eines Kunstwerks stets sein ganzes Wesen ein, sowohl beim Entwurf als bei der Ausführung. Aber je mehr er Kraft und Ernst hat, je gewissenhafter und sorgfältiger er vorgeht, um so weniger pflegt er der Wirkung seiner Schöpfung sicher zu sein. Der ungelöste Rest seiner Aufgabe, so gering er sein mag, quält ihn oft mehr als das, was er vor sich sieht.

Als die Statue des Napoleon aus seinem Atelier geholt und nach Paris befördert wurde, befielen den Künstler nagende Zweifel und Befürchtungen. Wie ein Löwe seinen Käfig, so durchmaß Vela sein Atelier und murmelte ohne Unterlass voll Aufregung: „Wenn ich Fiasko machte, wenn ich nicht reüssirte!" Die Proteste seiner Freunde und Schüler halfen nichts.

Die Welt kennt den Triumph des Vela'schen Napoleon in Paris. Vergeblich suchten einige Kritiker an dem Werke zu mäkeln, um seinen Erfolg abzuschwächen. Das Publikum drängte sich beständig darum; Kaiser Napoleon III. kaufte das Werk und ließ es nach Versailles bringen; es hatte ihn stumm und nachdenklich gemacht.

In dieser feierlich erhabenen Figur hat der Künstler den Todeskampf nicht nur eines Menschen, sondern einer ganzen Epoche verkörpert. Vor seinem inneren Auge lässt der gewaltige Mann noch einmal die Ereignisse und Personen, mit denen er gespielt hatte, an sich vorüber ziehen. Die Weltbrandung, die er erregt hatte, schlug noch einmal an sein Ohr und wie begabt mit einem zweiten Gefühl maß und erkannte er die Folgen der Ereignisse, die er hervorgetrieben hatte. Die linke Hand, zur Faust geballt, ruht auf der Karte von Europa, das so oft die Schwere seiner Faust fühlen musste. In diesem Werke hat Vela mehr noch als in früheren die tiefsten Gedanken verkörpert.

* * *

Ganz Oberitalien hallte noch von dem Erfolge Vela's wieder, als mit einemmal sich das Gerücht verbreitete, er habe die Stellung eines Professors der Bildhauerei an der Akademie der Albertina aufgegeben und verlasse die Stadt Turin vollständig. Er hatte es in der That schon zu einigen Freunden während der Weltausstellung ausgesprochen: Wenn ich alles verkaufen kann, schlage ich es los und ziehe mich nach Ligornetto zurück. Seine Freunde hatten dies erst für eine bloße Redensart aus Entmutigung gehalten; erst als er im Begriff stand, seinen Entschluss auszuführen, versuchten sie vergeblich ihn umzustoßen. Vela hatte genug erworben, um den Seinen eine Existenz zu sichern, und gab nun seiner Neigung, dem Weltgewühl zu entfliehen, nach. Er wollte freilich damit keineswegs auf künstlerische Thätigkeit verzichten.

Zur Erklärung dieses plötzlichen Abschneidens aller geselligen Beziehungen kann man neben dem Wunsche, sich selbst zu leben, noch einen andern ausfindig machen. Wahre Künstler sind selten Gesellschaftsmenschen; unter ihren Schöpfungen, bei ihrer Arbeit wird es ihnen am wohlsten. Wer seiner Zeit vorauseilt, findet selten Verständnis; das macht leicht menschenscheu, ja menschenfeindlich. Wohl belebt der Erfolg, das Glückslächeln berauscht und verleiht Kraft und Mut; aber ein Misserfolg kann den Verwöhnten rasch wieder entmutigen.

Vela gehörte zu dem engern Kreise Cavour's, war begeistert für Massimo d'Azeglio, bewunderte den Herzog Ferdinand von Genua und nährte in seiner Seele den feurigen Wunsch, die Denkmäler dieser drei Männer für Turin auszuführen. Aber ein Auftrag nach dem andern entging ihm. Er war nicht so geartet, Schritte zu thun, um sich diese Werke zu sichern. Man darf auch wohl behaupten, dass Vela nach seinen bisherigen Werken in den Denkmälern der drei Männer keinen Fortschritt bekundet haben würde.

Wie dem nun sei, der alte Lieblingstraum von 1852 kehrte wieder und wieder und schmeichelnd lockte ihn die Einsamkeit von Ligornetto.

Wenige Schritte entfernt von dem Häuschen, wo er das Licht zuerst erblickt hatte, ließ er eine Villa errichten, die er mit einer Glyptothek von Gipsabgüssen aller seiner Werke ausstattete. Dort hauchte der Künstler im Oktober des Jahres 1891 seinen Geist aus.

In Ligornetto gab er sich wieder seiner gewohnten Thätigkeit hin und schuf daselbst u. a. das Flachrelief: „Die Opfer des Gotthardtunnels"

(vgl. die Abbildung). Das Werk beweist, dass Vela seine künstlerischen Ideen aus der Gegenwart schöpfte, und gewiss ist es lebhafte Teilnahme für die Verunglückten, die die Anregung zu dieser Schöpfung gab. Aber man muss doch trotz allem gestehen, dass seine künstlerische Laufbahn mit dem Verlassen Turins ihren Abschluss fand; zu der Höhe seines Napoleon hat er sich nicht wieder erhoben.

* * *

Vincenzo Vela hat, wie jeder selbständige Künstler, lebhaften Einfluss nicht nur auf seine direkten Schüler, sondern auch auf andere Künstler ausgeübt. Unter seinen Schülern sind hervorzuheben: della Vedova, Ginotti, Cassani, Ramazzotti, ferner Rondoni, Trabucco, Giani, Ruga, Ambrogi, Bernasconi u. s. w.

Andrerseits standen eine Reihe von Künstlern wie Labus, Magni, Tabacchi, Barzaghi, Guarnerio, Bergonzoli unter seinem Einflusse, den fast alle Künstler der Lombardei mehr oder weniger erfuhren. Als er Turin verließ, schlug er selbst Tabacchi zu seinem Nachfolger vor.

Nichts war natürlicher, als dass Vela vielfach direkt nachgeahmt wurde, wie wir schon erwähnten. Aber sein Geist war doch nur sehr selten zu finden, seine Liebe zur Wahrheit wurde Kopie der Wirklichkeit; seine Gewohnheit, die Einzelheiten sorgfältig durchzubilden, wurde übertrieben bis zur minutiösen Spielerei, seine liebenswürdigen Typen wurden vielfach verwässert und rein äußerlich kopirt. Nur wenig ging von seinem Geiste auf die Nachahmer über, aber glücklicherweise ist dieser nicht mit ihm erstorben. Er lebt nicht nur in seinen Gestalten fort, sondern auch in der Hand mancher guten Künstler, die rüstig in Italien in seinem Sinne weiter schaffen. Mit *Butti* in Mailand, *Monteverde* in Genua, *Ettore Ferrari* und *Ercole Rosa* in Rom, *Civiletti* in Palermo seien nur einige davon genannt.

Mailand, im Juli 1892.

FEUERBACH'S DECKENGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER WIENER AKADEMIE.

MIT ABBILDUNGEN.



SO wäre denn nun das einzige Werk monumentaler Malerei, welches *Anselm Feuerbach* uns hinterlassen hat, an der Stelle, für die er es geschaffen, endlich enthüllt! Das zweihundertjährige Stiftungsfest, welches die Wiener Akademie am 26. Oktober im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und einer zahlreichen auserlesenen Versammlung weihevoll beging, bot uns den ersten überraschenden Anblick der großartigen Schöpfung, und jedem, der sie seither eingehender hat betrachten können, musste sich der Gedanke aufdrängen, dass eine Kraft von titanischer Gewalt aus diesen Bildern zu uns spricht.

Als *Anselm Feuerbach* am 4. Januar 1880 in Venedig starb, ließ er fünf der für die Aula der Wiener Akademie bei ihm bestellten Bilder in dem Zustande zurück, wie sie nun an der Decke prangen. Dem „Titanensturz", dem großen Mittelbilde des Cyklus, fehlen noch an einigen Stellen die letzten Retouchen. Die vier kleineren Gemälde: „Der gefesselte Prometheus, von den klagenden Okeaniden umringt", „Venus Anadyomene im Muschelwagen, von Amoretten umgeben", „Gäa" und „Uranos", waren ganz vollendet. Zu den übrigen vier Kompositionen des Gemäldecyklus, welcher im ganzen somit aus neun Stücken besteht, fanden sich im Nachlasse des Meisters nur Studien und Andeutungen vor: zwei größere, auf Tonpapier mit Umbrastift gezeichnete Studien zu den Einzelgestalten des „Eros" und des „Okeanos" (s. die Abbildungen), außerdem eine Anzahl kleiner Pausen und Detailstudien, welche zu den beiden letzten Bildern des Cyklus gehören, sämtlich heute in der Sammlung der Akademie.

Nachdem das hinterlassene Werk in Wien angelangt war, musste man zunächst den Gedanken fassen, die unvollendeten Teile durch Schüler des verstorbenen Meisters ausführen zu lassen. Der „Titanensturz" blieb natürlich unberührt und macht auch ohne die letzte Retouche seine volle Wirkung. Die Ausführung der beiden Einzelfiguren „Eros" und „Okeanos" wurde auf Grund der vorliegenden



Gesamtansicht der Decke.

Zeichnungen dem Maler *Heinrich Tentschert* (gegenwärtig in Rom), einem Schüler Feuerbach's, übertragen. Derselbe hat die Aufgabe mit Pietät gelöst, freilich ohne die Kraft der Modellirung und den eigentümlich herben Reiz der farbigen Erscheinung, welcher die Schöpfungen seines Meisters kennzeichnet, zu erreichen. Für die beiden anderen größeren Kompositionen hatte man einen zweiten begabten Schüler Feuerbach's, *Adalbert Hynais*, in Aussicht genommen und von diesem, der seit Jahren in Paris wohnt, auch die Erklärung seiner Bereitwilligkeit erhalten. Als Hynais dann aber, aus Anlass der Vollendung seiner Malereien für das neue Burgtheater, vor einigen Jahren nach Wien kam und in die Sachlage vollen Einblick erhielt, erklärte er leider, von der gegebenen Zusage zurücktreten zu müssen. So übernahm denn schließlich Prof. *Chr. Griepenkerl* den immer noch sehr erheblichen Rest des großen Werkes und führte die beiden fehlenden Kompositionen selbständig aus. Dass den Gegenstand des einen dieser Bilder „Prometheus als Gründer des Herdes" bilden musste, war aus der kleinen Skizze zu entnehmen, welche Feuerbach in den Hansen'schen Deckenentwurf (in der Sammlung der Akademie) eingezeichnet hat. Man erkennt auf derselben, trotz ihrer Flüchtigkeit, deutlich den zur Rechten (vom Beschauer) sitzenden Prometheus und unmittelbar vor ihm die auf einer Art von Dreifuß brennende Flamme; links davon erscheinen drei Gestalten, die sich wie vor etwas Göttlichem zu beugen scheinen, dessen Bedeutung ihnen Prometheus lehrend auseinandersetzt. Die von Griepenkerl ausgeführte Komposition war damit in ihren Hauptzügen vorgezeichnet. Schwieriger gestaltete sich die Sache bei dem letzten der Bilder, welches den Cyklus am Nordende der Decke abschließt und zu der „Aphrodite im Muschelwagen" (am Südende) das Gegenstück bildet. Die halb verwischte und erst eben angedeutete Skizze Feuerbach's zeigt hier nur eine am Boden gelagerte, offenbar weibliche Figur und über ihr ein sichelförmiges Instrument. Letzteres bot dem Künstler die Handhabe für die Erklärung der Figur als Demeter. Diese, die göttliche Gründerin aller Kultur, reiht sich passend an Prometheus, den Feuerbringer, an:

> „Die Bezähmerin wilder Sitten,
> Die den Menschen zum Menschen gesellt
> Und in friedliche, feste Hütten
> Wandelte das bewegliche Zelt."

Griepenkerl führt sie uns gelagert neben der von ihr geflochtenen Garbe vor und gab ihr zur Begleitung einen Chor von kleinen Genien, welche die Jahreszeiten symbolisiren. Ohne Zweifel erhält der in den Bildern Feuerbach's niedergelegte



Titanensturz. Gemälde von A. Feuerbach.



Eros. Umbrastiftzeichnung von A. FEUERBACH.



Okeanos. Umbrastiftzeichnung von A. FEUERBACH.

Gedankenkreis auf diese Weise seinen passenden Abschluss. Und auch in rein malerischer Hinsicht kann man es nur freudig anerkennen, wie hier eine aus ganz anderer Tradition hervorgegangene Künstlernatur sich willig und harmonisch in den Dienst der großen Aufgabe gestellt hat, ohne die eigene Individualität preiszugeben. „Je mehr ich mich“ — so sagte uns der Künstler — „in das Studium der Feuerbach'schen Gemälde vertiefte, um die meinigen ihnen anzupassen, einen um so gewaltigeren Respekt bekam ich vor der Größe des Meisters. Trotz mancher Schwächen, besonders in der Zeichnung, muss man gestehen, dass nichts sich anders denken lässt, als wie es eben dasteht. Es ist wie eine gebundene Rede, — in der sich ja auch nicht alles fügt wie im Prosastil, — die ihr Gesetz in sich selber trägt. Und niemals habe ich, obwohl doch in solchen Dingen einigermaßen erfahren, als ich die Feuerbach'schen Bilder bei mir im Atelier stehen sah, gedacht, dass sie an der Decke eine so herrliche Wirkung machen würden.“

Als man daran ging, die somit abgeschlossene Bilderfolge nun an der Decke zu befestigen, ergab sich die Notwendigkeit, in einem Punkte von der oben erwähnten ersten Planskizze Feuerbach's abzuweichen: nämlich in der Anordnung der vier schwebenden Einzelgestalten. Der Meister hatte zum gefesselten Prometheus ursprünglich Gäa und Eros gesellt, war aber bei der Ausführung der Bilder selbst davon abgegangen. Eine unten citirte Äußerung von ihm beweist dies klar. Danach mussten rechts und links von dem gefesselten Prometheus Gäa und Uranos angebracht werden. Die Mitte und die ganze Südseite der Decke gehören somit Feuerbach allein; an der Nordseite schließen sich die von Griepenkerl und Tentschert gemalten Bilder an. Es wird, unter Hinweis auf die beigefügte Gesamtskizze des fertigen Plafonds, vielleicht gut sein, die Gegenstände der Bilder und die Namen der Künstler hier noch einmal nach einander aufzuführen:

1. Mittelbild: Titanensturz — Feuerbach.

2. Südliche Bildergruppe: a) Venus im Muschelwagen — Feuerbach. b) Der gefesselte Prometheus — Feuerbach. c) Gäa — Feuerbach. d) Uranos — Feuerbach.

3. Nördliche Bildergruppe: e) Prometheus als Herdgründer — Griepenkerl. f) Demeter — Griepenkerl. g) Eros — Tentschert. h) Okeanos — Tentschert.

Über die Entstehung der Feuerbach'schen Deckenbilder für die Wiener Aula sind wir durch ihn selbst (Vermächtnis, 3. Aufl. 124 ff.) ziemlich genau unterrichtet. Mit Beginn des Sommers 1873 trat er in Wien seine Stellung an der k. k. Akademie als Professor einer Spezialschule für Historienmalerei an und erhielt nicht lange darauf die große Bestellung für den Festsaal des damals im Werden begriffenen Neubaues. Eine erste, von Hansen entworfene Planskizze der Decke wurde verworfen. Sie hätte nur für eine Anzahl kleinerer Bilder Platz gelassen, der monumentalen Malerei den Leib eingeschnürt. Darauf machte Hansen den zweiten Entwurf, der im wesentlichen so, wie er damals gemeinsam mit Feuerbach festgestellt ward, auch zur Ausführung gekommen ist. Die durch reiche Stuckornamentik geteilte Decke blieb bis zum Einsetzen der Bilder weiß und hat erst jetzt, nach Fertigstellung derselben, ihre polychrome Dekoration erhalten. Die Ausführung der letzteren in mattem Rot, Weiß, Lichtblau und Gold, erfolgte nach den Angaben Prof. G. Niemann's, der als ein ehemaliger Schüler Hansen's in dessen Stilempfindung völlig eingeweiht war und auch Feuerbach's malerischen Intentionen in feiner Weise gerecht geworden ist.

„Oberbaurat Hansen“ — so schreibt Feuerbach (Wien 1875, Vermächtnis, S. 137) — „hat mich heute in dem neuen Akademiebau herumgeführt bis zum Giebel. Im Oktober meint er mir ein großes Atelier einrichten zu können. Er rät mir, einstweilen mit den kleineren Nebengruppen zu beginnen. Ich möchte es eigentlich nicht, weil das große Mittelbild den Maßstab für den Rest geben sollte; wenn es aber nicht anders geht, so muss ich mich fügen. — Der Saal ist schön. Dreißig Marmorsäulen, nicht zu hoch, nicht zu niedrig, intim und prächtig zugleich. Man kann sich nichts Harmonischeres denken. Mein Mittelstück ist glücklich erdacht. Wenn es mir gelänge, wollte ich gerne sterben, es wäre genug für ein Menschenleben.“

Über den Beginn der Arbeit berichtet eine zweite Stelle: „Bis zum Schluss des Winters 1875 war ich beschäftigt, meine Bilder, Amazonen und zweites Gastmahl, für die Ausstellung in München vorzubereiten; desgleichen malte ich die *erste Skizze zum Titanensturz* und brachte die *vordere* [1]) Gruppe der Deckenbilder, Prometheus, Venus, Gäa und Uranos, auf einen ziemlichen Grad der Vollendung.“

---

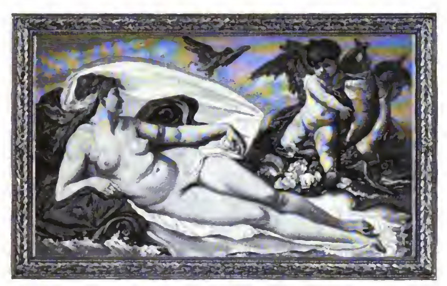
1) Dass Feuerbach die südliche Bildergruppe hier die „vordere“ nennt, mag darin seinen Grund haben, dass sie bei dem auf den Tisch gelegten Plan (s. unsere Abbildung) vorne, d. h. zunächst dem Beschauer zu liegen kommt. An der Decke erscheint die Gruppe hinten, d. h. im Fond des Saales.

Die letzte Hand hat Feuerbach an die Bilder bekanntlich erst in Italien gelegt. Ein Gelenkrheumatismus und eine schleichende Lungenentzündung trieben ihn von Wien fort, zunächst in die Heimat, dann nach Rom und Venedig. Im Süden, unter der unmittelbaren Einwirkung der großen italienischen Kunst, sind die Werke ihrer Vollendung entgegengereift. In Rom fühlte sich der Meister wieder auf seinem Boden, „ein zweiter Antäus". Wie „ein stiller Friede" kam es über ihn. Er begann von neuem die Arbeit mit frohen Hoffnungen, in der glücklichsten Stimmung.

Sehr bezeichnend für die Konzeption des großen Mittelbildes sind folgende Worte Feuerbach's: „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden." — „Bei den Titanen war der lachende Poseidon die Figur, welche mir zuerst vorschwebte und an die sich dann unmittelbar die übrige Komposition rhythmisch anreihte."

Merkwürdig, dass gerade diejenige Gestalt, welche Feuerbach hier sozusagen als das Keimblatt der ganzen Komposition bezeichnet, auf dem vollendeten Bilde in durchaus veränderter Stellung und Situation erscheint, als in dem ersten Entwurf. Der Meister giebt uns von diesem eine gedrängte Beschreibung (a. a. O. S. 136), die mit der Skizze in der Sammlung der Akademie in den Hauptpunkten übereinstimmt. „Oben in Gold und Purpur schleudert Zeus seine Blitze, beschirmt von allen streitbaren Göttern des Olymps. Kampf des obersten Titanen mit dem Adler. Jäher Sturz kopfüber auf der linken Seite; rechts türmen die Titanen Felsblöcke übereinander. Unten nächtliches, anbrausendes Meer, klagende Weiber, Tote, Verwundete, im Wasser Leichen, ungeheuerliche Fische mit aufgesperrtem Rachen, *rechts Poseidon mit wild sich aufbäumenden Rossen und jugendlichem Wagenlenker, erlegt eine Hydra mit dem Dreizack;* Hermes, der lachende Götterbote, bringt Botschaft von oben. Dunkler Himmel, Rauch, Brand an allen Ecken."

Vergleicht man diese Skizze mit der in unserer Zeichnung wiedergegebenen ausgeführten Komposition, so zeigt sich, dass die obere Hälfte des Bildes völlig unverändert geblieben und nur etwas nach rechts gedreht ist, um das sonnenhafte Emporsteigen des Zeus auf seinem Viergespann zu prägnanterem Ausdruck zu bringen. Bedeutsame Umänderungen weist dagegen die untere Hälfte der Komposition auf und die wichtigste derselben ist die Umstellung des Poseidon auf die *linke* Seite des Bildes und dessen Lostrennung aus dem Zusammenhange mit den übrigen Gruppen. Es ist, als wenn dem Künstler erst während der Ausgestaltung des Werkes jener Urkeim seiner Titanenkomposition, der lachende Poseidon, zu voller Klarheit und Plastizität sich verdichtet hätte. Nichts Genialeres kann in der That ersonnen werden als diese reckenhaft ungeschlachte Gestalt des Meeresgottes mit dem struppigen Bart und den wirr um das Haupt ihm flatternden Schilfhalmen, der an dem Siege des himmlischen Bruders eine wilde Freude hat, obschon ihm selbst mehr Titanenhaft-Urgewaltiges anhaftet, als den olympischen Gründern der Kultur



Aphrodite im Muschelwagen. Von A. FEUERBACH.

geziemt. Und erst in ihrer Isolirung kommt die Gestalt zu vollem Ausdruck!

Die Stelle des Poseidon auf dem ersten Entwurfe nimmt im fertigen Bilde Frau Venus ein. Und zwar begegnet sie uns hier, wie auf dem kleinen Seitenbilde am Südende, als die schaumgeborene Göttin, aber stehend auf dem Muschelwagen, den zwei von Amor gelenkte Delphine ziehen. Genien mit Blumengewinden bilden ihr Gefolge. Sie richtet den Blick triumphirend nach oben, in der Rechten den Palmzweig haltend. Eine große, geflügelte Nike — welche auf dem fertigen Bilde an die Stelle des Götterboten Hermes getreten ist — verkündet mit Posaunenschall den Sieg der Schönheit, in der Linken den Kranz. Dass Aphrodite zweimal erscheint, im Vordergrunde des Titanensturzes als Mitanteilnehmerin an dem Triumphe der Götter und dann für sich allein, im ruhigen Behagen, als die Krone aller Kultur und Kunst, wer wollte das an der Stätte der Künste anders wünschen! Die Umänderung der großen Komposition in diesem Sinne war eine innere Notwendigkeit.

Auch die herrlichen Gruppen der Titanenweiber und des Meergesindes im Mittel- und Vordergrunde sind erst das Ergebnis der schrittweisen Vollendung des Bildes. Die Pause giebt nur wenige der weiblichen Figuren in flüchtiger Andeutung; in der obigen Beschreibung des ersten Entwurfs hat dieser Teil der Komposition bereits nahezu seine gegenwärtige Gestalt. Auf einer Ölskizze vom Jahre 1875 in der Münchener Pinakothek (Vermächtnis, S. 215, Nr. 167) sind außer dem Meer auch schon die „offenen Pforten des Hades“ angedeutet, aus denen der Höllenhund seinen dreifachen Rachen hervorstreckt. — Im allgemeinen ist der untere Teil des Bildes ruhiger und in der Farbe gedämpfter als der obere, besonders die ganz vollendete linke Seite. Hier kommt die stimmungsvolle Natur des Künstlers zum Ausdruck. Nur in der oberen Partie erhebt er sich zur höchsten Lebendigkeit. Ja, es ist dies, neben der „Amazonenschlacht“, das einzige Stück echt dramatisch bewegter Kunst, was wir von Feuerbach besitzen, und nach unserer Überzeugung dem Amazonenbilde überlegen. Wenn in den stürzenden Titanen und den Titanenweibern des Mittelgrundes mancher Zug an Michelangelo gemahnt und in anderen Gestalten Farnesina-Motive deutlich nachklingen, so ist dagegen in der Hauptgruppe des blitzeschleudernden Zeus und seiner Begleiter der Künstler ganz er selbst in Erfindung und Ausdruck. Die sieghaften Olympier in ihrer purpurnen Lohe gehören zu den großartigsten Inspirationen der modernen Kunst. Während im Gesamtton des Bildes eine gewisse erdschwere und gewitterschwüle Stimmung vorwiegt, bricht in jenen himmlischen Gestalten ein heller Freskoton farbig und erfrischend hervor. *C. v. LÜTZOW.*

(Schluss folgt.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

Edmund Koken, dessen stimmungsvolles Bild „An der Klosterpforte“ wir in Heliogravüre diesem Hefte beigeben, ist ein Künstler, dessen Name mit der Entwicklung des Provinzialmuseums in Hannover eng verknüpft ist. Er wurde am 4. Juni 1814 zu Hannover geboren, besuchte dort die Hofschule und erhielt seinen ersten Unterricht im Zeichnen am Polytechnikum daselbst. Er ging zu seiner künstlerischen Ausbildung mit Kotsch nach München, wo vor allem der Einfluss Rottmann's auf ihn sich geltend machte. Von da aus besuchte er als Studienreisender Oberitalien, Oberbayern und Brandenburg und kehrte anfangs der vierziger Jahre nach Hannover zurück. Obwohl er sich im Porträtfach mit Erfolg versuchte, ist doch sein eigentliches Gebiet die Landschaft, die er gern in einer lyrischen Grundstimmung zeigt. Das vorliegende Bild entstand 1865 und gelangte durch ein Vermächtnis des Münzmedailleurs Brehmer in die Galerie zu Hannover.

Robert Raudner, der Urheber der Malerradirung „Kopf eines alten Mannes“, die diesem Heft beigegeben ist, wurde im Jahre 1854 zu Nimkau in Schlesien geboren. Er hat seine Lehrzeit in einer Porzellanfabrik begonnen, zog dann nach Leipzig und besuchte dort die Kunstschule, 1878 siedelte er nach München über, um von nun ab die „hohe Kunst“ zu pflegen. Dort hat er unter Kämpfen und Entbehrungen, angeleitet von Loefftz, Raab, Krauskopf, seine Künstlerlaufbahn emsig verfolgt. Eine Probe seiner damaligen Fähigkeit zeigt die Radirung nach Mathias Schmid's „Rettung“ (Jahrgang XIX dieser Zeitschrift), die unter Leitung von W. Krauskopf entstand. Ein schreckliches Schicksal schien ihm zu drohen, als sich bei ihm ein Augenübel einstellte, das ihm schließlich die Arbeit unmöglich machte. Alle Früchte seines Fleißes schienen vernichtet, und wer zu empfinden vermag, was die Sehkraft dem Künstler bedeutet, wird die Qualen ermessen können, die ihn damals heimsuchten. Glücklicherweise besserte sich der Zustand nach und nach und heute beweisen u. a. die großen Studien, die Raudner gegenwärtig bei Amsler & Ruthardt in Berlin ausgestellt hat, seine technische Meisterschaft und seinen echt malerischen Sinn.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



MITTHEILUNGEN.




IV.
NEUE FOLGE
3.
DEZEMBER 1892.
ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE
KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **25 Mark.**

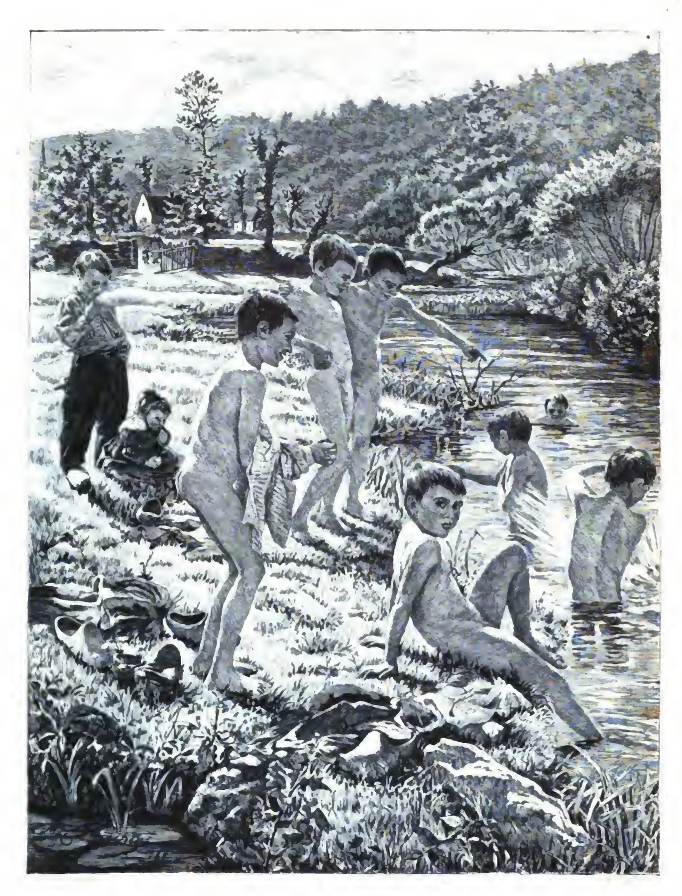
Inhalt des dritten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des dritten Heftes.

ABBILDUNGEN.

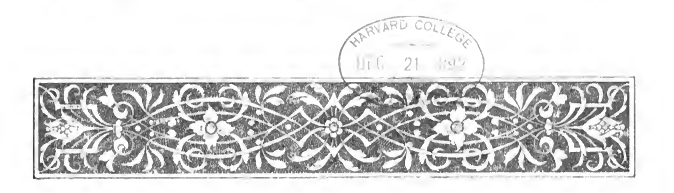


BADEVERGNÜGEN



MÜNCHENER KUNST

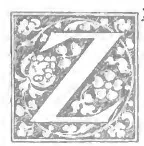




DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Fortsetzung.)

ÄHLT man ohne Rücksicht auf den Kunstwert alles zusammen, was in der deutschen Abteilung dieses Salons unter die Rubrik „Genre" fallen konnte, so zeigte sich diesmal doch wieder eine leise Neigung zu jener pointirten Anekdotenmalerei, zum Süßlichen und Gefälligen, der die Neuerer nicht mit Unrecht so energisch entgegengetreten sind. Man kann dem deutschen Genrebild sicherlich ohne Schaden für die „neue Schule" einen reicheren Inhalt wünschen, als dieselbe ihr im letzten Jahrzehnt zugestanden hat, aber *diese* rückläufige Richtung entspricht solchem Wunsch nur sehr dürftig. Sie ist weder im Sinne unserer Zeit national, noch aktuell. Unsere Genremaler sollten sich allgemach wieder der Thatsache bewusst werden, dass sie in ihren Bildern der Nachwelt Kultur- und Geistesgeschichte unserer Zeit überliefern können. Fast ängstlich wird von ihnen alles vermieden, was heute den Mittelpunkt aller Interessen bildet, die sozialen Ideen, welche der künftige Kulturhistoriker an die Spitze seiner Betrachtungen stellen wird, der stetig wachsende Kampf zwischen Kapital und Arbeit, die Umwälzungen, welche sich in unserm Gesellschaftsleben vorbereiten und zum Teil schon vollziehen, die Umwertung der auf das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit bezüglichen Anschauungen, das ganze, gewaltige Gebiet moderner Geistes- und Maschinenarbeit — kurz alles das, was nach Zolas mächtigem Vorbild in unserer Litteratur mehr und mehr in den Vordergrund tritt. Ist doch aus unserer Genremalerei selbst die moderne Gesellschafts*tracht* noch immer so gut wie verbannt — an sich etwas rein Äußerliches, in Wahrheit aber etwas sehr Bedeutsames, denn mit dem Bannspruch über seine Hülle hat man eine Hauptklasse des „modernen Menschen" selbst von der Malerei ausgeschlossen! Nur ganz vereinzelt finden sich Ausnahmen, vertreten durch Künstler, die sich dieser Aufgabe noch gar nicht recht bewusst sind. *Skarbina* würde sich selbst dagegen sträuben, wenn man seine bleibende Bedeutung auf diesen „Stoffkreis" beschränkte. Malerische und koloristische Probleme leiten ihn, und nur wie etwas Zufälliges wählt er für dieselben häufig Momentbilder der salonfähigen Gesellschaft. Ähnlich auch der ihm zuweilen wahlverwandte *Hermann Schlittgen*, der sich diesmal völlig auf koloristische Experimente beschränkte, und *Joseph Block*, der ein gutes Gegenstück zu Skarbina's „Herbe Worte" ausgestellt hatte. Es ist nicht nötig, dass bei Versuchen dieser Gattung stets von neuem das Verhältnis zwischen Mann und Frau den Grundton angiebt, — für Block nicht einmal wünschenswert, denn seine Männer sind weit wahrer, als seine Frauen — es ist nicht richtig, denn niemand wird behaupten wollen, dass heute das Weib im Mittelpunkt unseres Kultur- und Geisteslebens steht.

Solche Erörterungen können unnütz erscheinen: niemals hat die Kritik erfolgreich den Inhalt der Kunst bestimmt. Aber sie sind auch in anderem Sinne vielleicht nicht ganz belanglos. Sicherlich hat diese Abkehr von dem, was unsere Zeit bewegt, auch den *geschichtlichen* Blick getrübt, und zum unleugbaren Niedergang unserer *Historienmalerei* beigetragen. Von Jahr zu Jahr werden die Historienbilder in unseren Ausstellungen seltener, nicht nur die nationalen, auch nicht nur die guten, sondern die Darstellungen geschichtlicher Stoffe überhaupt.

Im Münchener Salon zog deshalb im Vorjahre *O. Friedrich's* Bild „Canossa" mit Recht die Aufmerksamkeit auf sich. Diesmal nahm *Michael Diemer's* panoramenartig gemalte Darstellung aus sagenhafter Zeit „Grettir der Geächtete" seine Stelle ein, eine noch nicht ausgereifte, aber vielversprechende Arbeit. Daneben wären noch *Roubaud's* tüchtiges Gemälde „Verwundet", das an *Joseph von Brandt* erinnert, und *Theodor Rocholl's* zum Teil schon bekannte Werke zu nennen — unter etlichen tausend Bildern doch eine gar zu winzige Schar! Vielleicht ist den Historienmalern in Zukunft auch der Dresdener *Felix Borchardt* zuzurechnen, dessen großes Bild „Die These" eine ungewöhnlich scharfe Charakteristik der Einzelfiguren zeigt. — Monumentalmalerei aber bietet keines dieser Werke, und wie gänzlich die Kraft zu einer solchen mangelt, bezeugt die für das Erfurter Rathaus bestimmte Suite *Eduard Kämpffer's* „Aus Luther's Leben in Erfurt". Ohne ein unerwartetes Genie wird es noch lange währen, bis unsere Historienmalerei die Errungenschaften der neuen Schule so selbständig verarbeitet, wie es in der Landschaft und zum Teil auch im Genrebild bereits erfolgreich versucht worden ist.

Die beste Schulung hierfür gewährt zweifellos das *Einzelbildnis*, aber dasselbe beharrt leider noch in einem ähnlichen Übergangsstadium, wie die moderne Landschaft. Gerade hier treten die Gegensätze zuweilen am schärfsten hervor. Hat man doch vorgeschlagen, die ältere Partei mit dem Namen *Lenbach's* zu decken! Nicht ganz grundlos; wenn anders es nicht überhaupt verfehlt ist, die mannigfachen, in der jüngsten Entwicklung unserer Malerei herrschenden Strömungen als einen Zweikampf zwischen Altem und Neuem zu deuten. Sicherlich bringt Lenbach's Kunst den Bestrebungen der Pleinairisten gegenüber die Majestät historischer Tradition, durch die Namen eines Tizian, Velazquez, Rembrandt geadelt, am glänzendsten zur Geltung. — Aber zugleich auch am individuellsten! Schule zu machen, ist sie wenig geeignet. Was bei ihm Genialität ist, wird bei den Jüngern leicht zu unverstandener Manier. — Um so beachtenswerter erscheint die Begabung *Leo Samberger's*, der sich mit seinen drei diesmal ausgestellten Bildnissen mutig und erfolgreich zu Lenbach's Idealen bekennt. Er beweist damit schon an sich, dass er auch seine eignen Ideale hat, die den heut' herrschenden Prinzipien zuwiderlaufen, denn für die meisten in München vereinten jüngeren Porträtisten gilt das Wort Goethe's: „Es ist der schlimmste Irrtum, wenn junge gute Köpfe glauben, ihre Originalität zu verlieren, indem sie das Wahre anerkennen, was von andern schon anerkannt worden." — Neben Samberger ist in diesem Zusammenhang *Sigmund Landsinger* zu nennen, dessen „Pandora", halb Bildnis, halb Idealfigur, eine gar hohe Abstammung von den Frauen Lionardo's und den Farbenpoesien Böcklin's erraten lassen möchte. Nur schade, dass es nicht unbefangen genug geschieht! Wer solche Farben und solche Seelenschilderung vereinen will, muss den Pinsel beizeiten aus der Hand zu legen wissen, ehe der Fleiß die Improvisation erstarren lässt. — Samberger's und Landsinger's Arbeiten bewahren jedenfalls eine eigenartige Künstlerphysiognomie, ein Ruhm, den unter den Bildnissen dieser Ausstellung kein einziges in gleicher Weise teilte. Am häufigsten war auch hier, wie bei der Landschaft, die gute Lösung des lediglich koloristischen Problems, des Problems der Freilichtmaler; die Aufgabe, den Geist der dargestellten Persönlichkeit zu fassen, sie in ihres Wesens Kerngehalt zu verewigen, stand erst in zweiter Reihe. Tüchtige Freilichtstudien dieser Gattung gaben besonders *Fritz Strobentz*, *Theodor Hummel* und *Karl Hartmann*: treffliche Bilder, die jedoch als Bildnisse wenig anziehend sind. Ein wenig darüber hinaus ging *Johanna Kirsch* in ihrem Selbstporträt, dem rechten Ziel aber kam erst *Martin von Aster* wenigstens durch erstaunliche Lebenswahrheit nahe. Er ist mehr, als ein moderner Realist und Hellmaler, er ist, selbst unabsichtlich, Psychologe. Das schlichteste und wahrste Bildnis der ganzen Reihe war wohl *Wilhelm Räuber's* Porträt des Prinzregenten zu Pferde, eines der feinsten das Damenbildnis von *Reinhold Lepsius*, das poetischste die zarte Mädchengestalt *Robert Köhler's*. Was man auch in der Gruppe der Bildnisse am meisten vermisste, ist der Zug zu monumentaler Größe und das Walten jener geheimnisvollen Macht des Genies, welche in der flüchtigen Erscheinung das Ewige zu erkennen und zu verkörpern weiß. Auf diesem Gebiet bleibt die moderne Schule noch zu sehr am Äußeren, unmittelbar Gegebenen haften. — Einen eigenartigen, der Landschaft vergleichbaren Aufschwung beginnt in ihr dagegen das *Tierstück* zu nehmen. Im Gegensatz zu der geistvollen, völlig subjektiven Art eines *Meyerheim*, die den Tieren nach F. Th. Vischer's Weisung „einen Menschen unterlegt", ist eine objektive Darstellung erstanden, die etwas von epischer Größe enthält: ihr Hauptvertreter in München war, neben dem genialen *Friese*, und neben *H. von Heyden*, welcher seine trefflich gemalten Tierbilder doch meist durch drollige Situationen pointirt, *Heinrich Zügel*, dessen weiße Ochsen, die, in Licht und

Luft gebadet, den Pflug über das Brachland ziehen, ein homerisches Gleichnis illustriren könnten: für ein mustergültiges Pleinairbild, das selbst die extremsten Anhänger der neuen Schule befriedigt, doch wahrlich ein hohes Lob! — Auch im modernen „Stillleben“ klingt Ähnliches an, doch fehlt hier auch die Achtung gebietende Tradition nicht, welche diesmal in *Ludwig Adam Kunz* einen wahrhaft klassischen Vertreter fand. —

Ich habe versucht, hier ein Gesamtbild von demjenigen Bestand der deutschen Abteilung zu entwerfen, der ihr *kunsthistorisches* Ergebnis enthält. Dass ich dabei nach dem schon von dem Abgeordneten Detmold arg verspotteten ikonographischen Prinzip verfuhr und den Stoff nach Darstellungskreisen gliederte, obgleich gerade unsere moderne Malerei „keine Gedanken verkörpern, sondern malerisch denken“ will, wird man verzeihlich finden. Der kunsthistorische Standpunkt selbst aber ist freilich der gefährlichste der Tageskritik und zugleich der anspruchsvollste, weil er sich den Schein der Objektivität giebt und dennoch naturgemäß individuell bleiben muss. Gegen diesen Vorwurf kann nur das Bewusstsein seiner Berechtigung schützen: das Richteramt übt hier die Zukunft aus, diesem aber muss sich die Kritik widerspruchslos beugen, wie die Kunst selbst.

II. Das Ausland.

Für die Kunstgeschichte kann der außerdeutsche Bestandteil unserer „internationalen“ Ausstellungen nur in beschränkter Weise maßgebend werden, so wesentlich er für die Entwickelung unserer Kunst auch sein mag. Über die Beteiligung des Auslandes entscheidet trotz aller erfolgreichen Bemühungen der dorthin entsandten Mittelsmänner, zuletzt doch so unbedingt der Zufall, dass es verfehlt ist, aus ihr das Gesamtbild großer nationaler Kunstweisen ableiten zu wollen. Vereinend, was kaum zu einander gehört, trennend, was nur im Zusammenhang Bedeutung gewinnt, vermag sie nur flüchtige Streiflichter auf einzelne Richtungen und einzelne Persönlichkeiten zu gewähren, und selbst die schärfere Nuancirung nationaler Gegensätze, welche die internationale Gesamtheit ermöglicht, ist häufig trügerisch. Dennoch empfiehlt es sich, auch hier den historischen Gesichtspunkt nicht ganz zu verlassen, denn selbst diese zufälligen Lichtblicke können neue Perspektiven eröffnen und späteren Wahrnehmungen den Weg bahnen.

Das Münchener Unternehmen durfte diesmal vielfach auf den Besitz der vorjährigen Berliner Jubiläumsausstellung zurückgreifen, und empfing, wie stets, als späte Gäste einige Hauptstücke der Pariser Salons; selbst abgesehen hiervon aber blieb sein Reichtum an fesselnden Bildern fremder Nationalität höchst anerkennenswert. Der nationale Zug war freilich von sehr verschiedener Stärke; bei den *Polen* und *Ungarn*, den *Dänen* und *Schweden* kräftiger als in den übrigen Abteilungen. Wechselwirkungen ließen sich von Saal zu Saal verfolgen. Am vielseitigsten waren hierin die *Amerikaner*, bei denen eine stattliche Schar von Malern sich der spezifischen Eigenart anderer Nationalitäten anschließen, so *C. F. Ulrich*, nicht nur im Stoff, sondern auch in der Auffassung und im Kolorit seiner Bilder italienisch, so ferner *Cox Kenyon*, den man der englischen Schule zuzählen kann, so besonders *Carl Marr* und *O. Peck*, die auch als Künstler mehr Deutsche als Amerikaner geblieben sind. — Eine andere, um *James Whistler* gescharte, Gruppe schreitet freilich völlig selbständig vorwärts und nimmt dabei auch innerhalb der internationalen Gesamtheit den äußersten Flügel der modernen Schule für sich in Anspruch. Sie kennzeichnet die jüngste Entwickelungsphase des Impressionismus auf einem ganz eigenartigen Sondergebiet. Sie in der That schildert „moderne“ Menschen, Gestalten, welche einzelnen Kreisen unserer Gesellschaft die bleibende Signatur geben — man sehe diese Frauen und Mädchen eines *William Chase* und eines *Sargent!* — moderne Romanfiguren, im Äußeren wie in dem Empfindungsleben, das aus demselben spricht, nicht nur Pleinair- sondern Charakterstudien! Für solche Erscheinungen ist die neue Malweise ganz besonders geeignet. Es ist, als schwebe über diesen leichten, duftigen Farben, die keine scharfen Konturen mehr dulden — das Beste sind Pastelle — über diesen feinen, auf einen einzigen Grundaccord gestimmten Tönen, die Seele der Dargestellten selbst. Auch für einzelne Landschaften, besonders für die Arbeiten von *Georges Innes*, gilt ähnliches. Hier zeigt sich eine schlagende Analogie zu der Auffassungsweise der schottischen Maler. — Eine dritte, am stärksten vertretene Gruppe, zu welcher beispielsweise *George Hitchcock* und *Mac Ewen* zählen, wirft sich mit ganz besonderer Kraft auf die technischen Probleme der Freilichtmalerei und des Impressionismus, und erstrebt und erreicht hierbei, wie *Robert Vonnoh* in seinem „Klatschrosenfeld“ und *E. C. Tarbell*, zuweilen ganz ungewöhnliche Effekte. Auch in dieser Neigung, das „Neue“ auf die Spitze zu treiben, in dieser Absichtlichkeit und

Berechnung, kann man ein nationales Element erkennen, vielleicht kaum minder, als in den Bildern eines *Weeks, Bridgmann* und *Moore*, in welchen es auf die dargestellten Stoffe selbst beschränkt bleibt. *Marr's* treffliches Gemälde „Sommernachmittag" fasst die Bestrebungen der Amerikaner im Sinne der neuen Schule in einer allgemeingültigen, dem deutschen Geschmack assimilirten Weise zusammen.

Wer die gleiche Richtung in ähnlicher Repräsentation studiren wollte, musste sich auch in dieser Ausstellung von den amerikanischen zu den *französischen* Sälen wenden, obschon dieselben, wie erwähnt, schon viele ältere Arbeiten enthielten. Für den längst unverkennbar gewordenen Stil eines *Bouguereau, Dantan, Carolus-Duran, Fouace, Henner, Morot,* boten die hier vereinten Bilder auch nicht einmal neue Nuancen, und eines dieser französischen Gemälde, von *G. J. Vibert,* zeigte sogar die Jahreszahl 1867. Aber auch die jüngsten Hauptrichtungen waren vertreten: von Landschaften sowohl die inhaltlich dürftigen aber im Format um so anspruchsvolleren, mehr oder minder tüchtigen Freilichtstudien, als auch die feinen, kleinen Stimmungsbilder — ihren Ton gab hier *Alexander Nozal* an, — von Porträts neben der klassischen Weise *Duran's* der echte Realismus eines *Roll* und der stilisirte eines *Boldini*, von Darstellungen mit religiösen Titeln die Märchenpoesie eines *François Flameng* und eines *Adrien Demont* neben *Jean Beraud's* vielbesprochener „Kreuzabnahme", welche nicht nur Golgatha nach Paris verlegt und hierdurch auch im Sinne der religiösen Anschauungsweise einen gar zu absichtlichen Anachronismus begeht, sondern durch die Hinzufügung des ergrimmten Proletariers dem religiösen Glaubensbekenntnis auch eine sozialpolitische Tendenz unterschiebt. — Wie an Geist und Inhalt, so gewährten die französischen Säle auch für die künstlerischen, beziehungsweise für die technischen Gesichtspunkte ein wechsel- und lehrreiches Bild, welches von der jede Lokalfarbe und jeden Kontur in Dämmerlicht auflösenden Darstellungsart eines *Carrière* und *de la Fontinelle* bis zu den erstaunlich kecken Farbenmosaiken eines *J. J. Tissot* führte. *Besnard* war diesmal nur durch zwei winzige Gemälde (Pastelle) vertreten, deren duftiger



Wintersonne. Ölgemälde von HANS OLDE.



Die Bekehrung des Hubertus. Ölgemälde von Wilhelm Rauber. Nach der Photographie der Photogr. Union in München.

Farbenzauber jedoch den ganzen Reiz seiner Kunst spiegelt. Die Lust an schwierigen Problemen, welche die jüngste Entwickelungsphase der neuen Schule kennzeichnet, sprach besonders aus den Bildern von *Danton* und *J. E. Blanche*, von denen der erstere einen Schimmel vor dem Weiß einer Schneelandschaft, der zweite das weiße Kleid eines auf gelbem Sofa ruhenden Mädchens vor einem weißen Fell darstellt, Versuche, deren Bedeutung nur der ausübende Künstler recht zu schätzen weiß. An diesen wandten sich überhaupt weitaus die meisten dieser französischen Bilder, eine Thatsache, die man sicherlich nicht tadeln kann, denn die Münchener Ausstellung soll nicht nur der Schaulust und den Interessen des Kunstmarktes dienen, sondern den deutschen Künstlern selber Anregungen und Muster bieten; vergisst sie diese Aufgabe, so ist ihr kunsthistorischer Wert und damit, wenigstens für ihren außerdeutschen Bestandteil, ihre Existenzberechtigung gefährdet. Aber die äußeren Verhältnisse erheischen auch Rücksicht auf das lediglich „schauende“ Publikum, und so mag man es vielfach als ein besonderes Glück betrachtet haben, dass es gelang, das Kolossalgemälde von *Georges Rochegrosse*, „Das Ende Babylons“, zu gewinnen. (Eine Abbildung folgt im nächsten Heft). In der That wurde dasselbe für viele Kreise die *„pièce de résistance“*, das Hauptwerk der ganzen Ausstellung; zunächst wegen seines Maßstabes, der seinen Eindruck kaum je ganz verfehlt, dann wegen seines Inhaltes, der durch den Reichtum an nackten, wollüstig ruhenden Frauenleibern in Deutschland noch weit sensationeller wirkte, als in Paris. An sich sind das sehr zweifelhafte Ruhmestitel, und selbst der ganz ungewöhnliche Umfang des Bildes wird auch dadurch zunächst kaum schätzenswerter, dass man seine Herstellungszeit auf drei Jahre, die Kosten auf 40000 Franken berechnet. Dennoch liegt schon in der materiellen Größe dieser Leistung ein Teil ihrer bleibenden Bedeutung. Sie erscheint wie ein Protest gegen die bei unseren Malern herrschende Neigung, Studien mit vollendeten Kunstwerken zu identifiziren und unter dem Deckmantel des Impressionismus Skizzen und Improvisationen auf den Kunstmarkt zu bringen. Der Stempel einer *großen Arbeit*, den dieses Gemälde trägt, gebietet heute, wo es sich Meister und Schüler vielfach gar zu leicht machen, doppelte Achtung. — Wesentlicher aber ist die stoffliche Wahl. Ein monumentales Historienbild, das Ende eines Weltreiches, der Untergang eines Menschengeschlechtes, das in seiner Kraft wie in seiner ausgearteten Sinnenlust etwas Gewaltiges bewahrt, nicht nur in der Sprache der Propheten, sondern auch in den erhaltenen Denkmälern seiner Kultur selbst! — Auch dies mutet wie ein Protest an, ein Kampfruf gegen die inhaltlose Alltäglichkeit, der die modernen „Nurmaler“ ihre Bilder widmen. Und es galt hier nicht nur allgemeingültig dramatische Kraft und packende Charakteristik zu entfalten, sondern denselben ein historisch getreues Gewand zu verleihen; ein umfangreiches archäologisches Wissen war notwendig und durfte doch nicht in den Vordergrund treten, denn nicht ganz grundlos hat man dasselbe als eine Gefahr für die Kunst bezeichnet. — Große Aufgaben fürwahr, und Rochegrosse musste sich derselben bewusst sein, denn seine bisherigen Werke, vor allem sein „Vitellius“ und seine „Andromache“, hatten den freilich noch jungen Künstler auf ähnliche Wege geführt, ja in seinem im Pariser Salon von 1886 ausgestellten Gemälde hatte er den gleichen Stoffkreis unmittelbar gestreift, den wahnsinnigen Nebukadnezar geschildert, wie er sich unter den Füßen eines Engels im Kote wälzt („La folie du Roi Nabuchodonosor“). Wer solches Thema wählt, ist fürwahr kein „Nurmaler“. Hatte man doch an diesem Bilde berechtigterweise getadelt, es sei „plus littéraire que picturale“! Das ließ am wenigsten erwarten, Rochegrosse werde den geistigen Inhalt eines Stoffes in äußerliche Effekte verflüchtigen. — Und dennoch kann ihm vor seinem „Ende Babylons“ dieser Vorwurf nicht ganz erspart bleiben. Bis zum Mittelgrund reicht die Darstellung eines Bacchanales: nackte und halbnackte Frauen, von Wein und Liebe berauscht, wie die Männer neben ihnen, selbstvergessen hingestreckt auf Teppichen, Decken und Kissen, zwischen Blumen, Prachtgeräten und den Resten des üppigen Gelages. Das ist ein Bild für sich, ein Bild von märchenhafter Pracht, für welches der Maler die altorientalischen Sammlungen des Louvre, die Antiquitätenläden, aber auch die modernen Orientbazare und echte Pariser Modelle erstaunlich gut studirt hat, ein Durch- und Nebeneinander alles dessen, was die Sinne berückt, so wirr, dass es vor den Augen flimmert, und dennoch mit souveräner Herrschaft über alle Mittel der dekorativen Kunst entworfen und komponirt und mit allen Mittelchen eines raffinirten Sinnenreizes ausgestattet. Hätte Rochegrosse sich hierauf beschränkt, hätte er diesem Teil seines Bildes nur noch die köstliche, panoramaartig gemalte Architektur des babylonischen Königspalastes gesellt und das Ganze „Babylonisches Bacchanal“ genannt — sein Werk wäre das Muster eines „deko-

rativen Gemäldes“ gewesen. Aber er wollte zugleich ein *Historien*bild schaffen, einen weltgeschichtlichen Moment zeigen. Die Palastpforte ist erstürmt, und im kalten Morgenlicht nahen die Perser unter Cyrus' Führung, die Worte der jüdischen Propheten zu erfüllen. Ja, auch ein *mystisches* Element sollte nicht fehlen: wie eine Verkörperung jener Worte schwebt über dem König auf der Freitreppe, inmitten dieses bis ins kleinste historisch-realen Bildes, die visionäre Gestalt des Racheengels. — Dieses dreifache Thema, das dekorative Schaustück, das Geschichtsbild und die Phantasmagorie, zu einem einheitlichen Kunstwerk zu gestalten, reichte des Künstlers Kraft nicht aus. Der geistige Gehalt litt schwere Einbuße. Es ist vielleicht ein akademischer Einwand, wenn man tadelt, dass der König, eine Hauptperson des Ganzen, hoch oben auf der Freitreppe in kleiner Gestalt erscheint, und dass die Perser, die Träger der Handlung, sich als winzige Figuren im Hintergrund verlieren, ein Einwand, dem jedenfalls die kleine Gruppe der Hetären und Babylonier, die im Mittelgrund erschreckt aus ihrer Trunkenheit erwachen, nur dürftig begegnet. Aber berechtigt ist sicherlich der Tadel, dass bei jener dreifachen Gliederung des geistigen Gehaltes der Schwerpunkt ungebührlich verschoben, und hierdurch auch die künstlerische Gesamtwirkung des Bildes beeinträchtigt wurde, dass dieselbe etwas Unübersichtliches, Unruhiges hat und das Auge des Beschauers, welches fort und fort von den Haupt- zu den Nebenpersonen und -Dingen schweifen muss, nur mühsam zum vollen Genuss gelangen lässt. Auch das Kolorit als solches steigert diese Gefahr. Eine so gewaltige Farbenfläche muss sich schon für den ersten Blick in große Massen gliedern! Dazu kommt endlich eine seltsame Vorliebe des Malers für eigenartig gemischte und gebrochene, übrigens echt moderne, Farbentöne, die den koloristischen Grundaccord nicht voll und reich erklingen lassen, sondern seine Kraft in zahllosen Nuancen gar zu sehr abschwächen. Dies entspricht in eigenartiger Weise auch der Charakteristik der Gestalten selbst. Es fehlt denselben die urwüchsige Kraft, mit denen unsere Phantasie die Zeitgenossen der Propheten auszustatten liebt, es fehlt ihnen das heiße Blut Rubens'scher Frauen: ihre Wollust ist angekränkelt. Das mag sich durch das Thema rechtfertigen lassen, aber es hat etwas Unschönes, Abstoßendes an sich. Trotz aller archäologischen Akribie spürt man das moderne Auge, und etliche dieser Frauen sind ebenso „modern“, wie etliche von den orientalischen Stoffen, zwischen denen sie ihre Glieder dehnen. — So wirkt das Ganze nicht wie ein Historienbild, sondern wie das Schlusstableau eines Ausstattungsstückes. Aber die künstlerische Kraft, die dasselbe schuf, bleibt trotz alledem erstaunlich. Rochegrosse verfügt über ein dekoratives Genie und über ein ganz ungewöhnliches malerisches Können. Nur wenige Maler unserer Tage vermöchten ein Bild solchen Umfanges in ähnlicher Weise zu komponiren; nur wenige, nackte Körper, Stoffe, Prachtgeräte, Blumen und Architekturen so zu malen, wie er. Im Beiwerk findet sich hier Einzelnes, das an den Pinsel eines Paolo Veronese und Tintoretto gemahnt. Und so ist dieses Werk in der Münchener Ausstellung doch nicht lediglich der Anziehungspunkt für lüsterne Schaulust, sondern auch das Objekt ernsten künstlerischen Studiums geworden. —

Nach Quadratmetern zu berechnende Leinwand konnte man sonst diesmal nur noch in den Sälen der *Spanier* antreffen, dieselben gar zu schulgerechten Historienbilder eines *Cubells, Moreno-Carbonero, Ramirez* und *Salinas-Teruel,* welche die Berliner Jubiläumsausstellung füllten. Daneben waren die winzigen feinen Farbenmosaiken nationalen Charakters im Stil eines Gallegos und Pradilla besonders durch *Sorolla* gut, aber bei weitem nicht so reich wie in Berlin vertreten. Im Gegensatz zu denselben brachte *Villegas* in einem größeren Bild „Arm und Reich“ einen ernsten Stoff, freilich in einer gar zu dunkel gehaltenen schweren Malweise, zu packender Geltung, und auch *José Benlliure y Gil* war diesmal in den lebensgroßen Gestalten seiner zechenden Bauern viel glücklicher, als in seinem kleinen, durch seinen Mystizismus fast kindisch wirkenden Gemälde „Vision des heil. Franziskus“.

Auch die *italienische* Abteilung bot nur wenige neue Erscheinungen. *Segantini,* welcher die extremste Richtung der neuen Schule verkörpert, ist wie in Italien so auch in Deutschland schon bekannt. Er hat sich eine eigenartige Malweise geschaffen, welche sogar unbedeutende Bilder von seiner Hand wenigstens für Künstler interessant macht. — Selbst in unseren Ausstellungen lässt sich erkennen, wie kräftig der Impressionismus auch im Lande der klassischen Kunst vorwärts schreitet. Zeugen dafür waren in München die Landschaften *Belloni's, Bezzi's, Borsa's, Cairati's, Gola's* und *Sartori's.* Solche Bilder büßen freilich zuweilen den höchsten Reiz der italienischen Natur ein und empfangen einen nordischen Charakter. — Es ist seltsam, dass man auch in Italien die koloristischen Probleme weniger in der Viel- als in der Einfarbigkeit aufsucht, wie sich beispielsweise

De Stefani mit zweifelhaftem Erfolge bemüht, eine schwarz gewandete Gestalt vor einem tiefschwarzen Hintergrund darzustellen. Man hat den Italienern früher nicht mit Unrecht vorgeworfen, dass sie unsere Ausstellungen gar zu ausschließlich als Centralstätten des Kunstmarktes betrachten, und ihre Sendungen im Hinblick hierauf zu sehr dem Geschmack des großen Publikums anpassen, welches auf einem italienischen Bild, wenn irgend möglich, gefällige Venezianerinnen, stattliche Römerinnen, oder Lazzaroni und Banditen, in den Landschaften aber vor allem die Sonne Italiens zu bewundern wünscht. In diesem Jahre blieb solche Neigung fast gänzlich unbefriedigt, und nicht zum Schaden für die Kunst. Ein ernster Ton herrschte vor. Selbst *Feragutti, Nono* und *Milesi* hatten Bilder ausgestellt, welche sowohl durch ihren Stoff als auch durch ihre sorgsame Durchführung auf einen Platz in einem Museum Anspruch erheben konnten. Die schönsten Kabinettstücke lieferten auf dem Gebiete des Genres *Cipriani* und *Vannutelli,* unter den Landschaften aber gebührt hier *Aristide Sartorio's* Aquarellen aus der Campagna der Preis, köstlichen, feinen Stimmungslandschaften, mit denen der Schöpfer des im vorigen Jahre ausgestellten „Bacchanale“ doppelt überraschte.

Von der *belgischen, holländischen, dänischen* und *schwedischen* Malerei haben die früheren Münchener Jahresausstellungen bestimmte Charakterbilder geboten, denen diesmal nur einige neue Nuancen eingefügt wurden. In den Sälen der Belgier fiel in diesem Sinne die größere Anzahl von Werken einer sowohl in der Malweise als auch im Inhalt retrospektiven Richtung auf, bei den Holländern traten Landschaft, Tier- und Genrestück vor dem Bildnis zurück, die Dänen zeigten neben der Hauptmasse von Arbeiten eines nüchternen Realismus bisweilen eine barocke Phantastik, und die Schweden erhoben ihre gesunde Naturwahrheit häufiger als sonst zur Naturpoesie.

Unter den *belgischen* Malern, die man zu den Vorkämpfern der neuen Schule zählte, gab für das Genre *Struys* mit seinem kleinen Bilde „Gottvertrauen“, für die Landschaft *Verstraete* und neben ihm *Courtens* den Ton an, wobei der letztere seinen „Goldenen Regen“ freilich nicht erreichte. Im übrigen ward es bezeichnend, dass *De Vriendt*, welcher im vorigen Jahre nur eine flüchtige kulturhistorische Skizze sandte, seine Entwürfe für die Ausschmückung des Schöffensaales im Rathaus zu Brügge ausstellte. Wie im Kostüm und in der Umgebung seiner Gestalten, so schließt er sich hier auch in der Auffassung und im Kolorit streng an die Weise eines van Eyck und Memling an, weit unmittelbarer, als etwa bei uns Ed. von Gebhardt. Ob dies für „dekorative“ Gemälde der richtige Weg sei, erscheint zweifelhaft, lässt sich jedoch nur vor den Originalen entscheiden. So packend wie Gebhardt's Fresken in Loccum, dürften diese Bilder jedenfalls nicht wirken, ein archaistischer Zug haftet selbst diesen Skizzen an, aber so lange die monumentale Historienmalerei die neue Malweise nicht völlig beherrscht, bleibt ein solcher feinsinnig durchgeführter Anschluss an die Vergangenheit jedenfalls besser als so unzulängliche Versuche, wie sie in der deutschen Abteilung der Luther-Cyklus für Erfurt bot. In ganz anderer Weise folgt *Rosier* den traditionellen Bahnen; sein „Menuett“ zur Zeit des Rokoko zählte zu den liebenswürdigsten Bildern der Ausstellung. *Brunin* ließ auch diesmal einige an das klassische Kolorit der Vlamen gemahnende Meisterwerke bewundern. Noch schärfere Gegensätze gegen die neue Art zeigten die seltsamen Allegorien von *Leempoels,* und die im Prellerstil gehaltene Landschaft von *Portaels.* Dem standen dann eine Reihe so ausgesprochen moderner Studien, wie *Émile Claus'* „Rübenernte“ und *Van Strydonck's* Porträt des Bildhauers van der Stappen gegenüber. Einen erstaunlichen Missgriff in der Bezeichnung seines Bildes that *De Geetère*, als er sein übrigens fein gemaltes Damenporträt „Madonna“ taufte. —

Einheitlicher war der Gesamteindruck der *holländischen* Säle. Hier blieben die Porträts *Christoffle Bisschop's* an der Spitze, wobei sich dem von der Berliner Jubiläumsausstellung her bekannten Bildnis der Gattin des Künstlers das Porträt der jugendlichen Königin der Niederlande gesellte. Ein Königskind im Prachtgewand — für dieses liebenswürdige Thema haben van Dyck und Velazquez unvergängliche Muster geschaffen. Bisschop schloss sich ihnen an, ohne doch die Eigenart seiner Malweise im geringsten zu ändern. Dem Helldunkel seines Landsmanns Israels gegenüber bringt er ein warmes Lokalkolorit zu immer kraftvollerer Geltung, obgleich er ein echter Impressionist bleibt. Auch *Therese Schwartze* trug, besonders durch das eigenartige Porträt der Spiritistin Miss Fay, dazu bei, dass der Schwerpunkt in der holländischen Abteilung, zu deren Kennzeichnung im übrigen die Namen *Blommers, Neuhuys, Tholen, van de Sande-Bakhuisen* und *J. H. Vos* ausreichen, diesmal von den hergebrachten Hauptgebieten etwas verschoben wurde.

Bei den *Dänen* hätten etliche Arbeiten, wie die kindische Darstellung des Paradieses von *Zahrtmann,*

besser fehlen können. Wollte man phantastischen Träumen zur Repräsentation einer in Dänemarks Dichtung und Kunst dauernd vorhandenen Richtung Aufnahme gönnen, so genügte das Gemälde von *Dorph* und die Suite von Zeichnungen *Skovgaards* und von dekorativen Entwürfen *Bindesbölls*. Dankenswert war dagegen, dass die kgl. Gemäldegalerie von erkennenswert auch immer ihre malerische Qualität sein mag. Jedenfalls sind dies keine Arbeiten, welche ihre Schöpfer auf großen internationalen Ausstellungen gut vertreten. Man empfand es, dass ein Hauptmeister wie *Kroyer* diesmal nur kleine Bilder gesandt hatte. Selbst die tüchtigen Leistungen von *H. N. Hansen* und *Wentorf* boten hierfür nicht ge-



Ein Märchen. Ölgemälde von S. GLÜCKLICH.

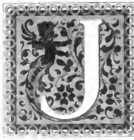
Kopenhagen *Julius Paulsen's* „Adam und Eva" überließ, ein Bild, das, trotz seines in den Schattenmassen viel zu schweren Kolorits, durch seinen poetischen Gehalt für den nüchternen Grundton seiner Umgebung entschädigte. Denselben brachten die Werke von *Michael* und *Anna Ancher*, *Andersen* und *Hammershoi* gar zu ausschließlich zur Geltung, so annügenden Ersatz. Wentorf hat sein Armenhaus mit gar zu vielen Betten und Gestalten gefüllt. Dadurch erreicht sein Bild auch nicht annähernd die Wirkung, wie das ähnliche im vorigen Jahre ausgestellte Gemälde von *Hubert Vos*. Vereinzelte Genrebilder, wie die Arbeiten von *Harald Slott-Möller*, *Hennigsen* und *Thomsen*, die Landschaften von *Niss* und *Hinné*, und

die Seestücke von *Olsen* und *Arnesen*, zeigten das Können der dänischen Schule im Rahmen der im vornehmen Kunsthandel herrschenden Ansprüche. Darüber hinaus ging nur *Otto Bache*, dessen lebensgroße „Pferde am Strande" selbst einen Vergleich mit *Zügel's* „Schwerer Arbeit" gestatteten.

Wenn der Realismus der dänischen Bilder häufig gar zu geistlos und unpersönlich wirkte, gewann dagegen in der Gruppe der *Schweden* ein subjektives Element der Naturbetrachtung die Oberhand. Frische und gesunde Auffassung ist man an den Bildern der Nordländer schon gewohnt. Wie die leider nur ungenügend vertretenen Norweger, — ihr bester Repräsentant war *Normann*, ihr eigenartigster *Otto Sinding* — blicken auch die schwedischen Maler mit klaren Augen in die Welt, voll Freude an kerniger Kraft und kecken Farben. Aber sie haben dabei auch für die leisere, poetische Sprache der Natur einen offenen Sinn. Das bezeugten in München vor allem die Bilder von *Liljefor's*, dem Titel nach Tierstücke, in Wahrheit aber köstliche Naturpoesien. Auf landschaftlichem Gebiet schloss sich ihm ein fürstlicher Maler, *Eugen Prinz von Schweden*, an, und der gleiche Ton erklang in den Arbeiten von *Thegerström* und *Wallander*. Als ein tüchtiger und zugleich ungewöhnlich vielseitiger Freilichtmaler bewährte sich *Oscar Björck*, und *Cederström's* große Darstellung „Magnus Stenbock in Malmö 1709" überträgt die gesunde Weise dieser Kunst mit gutem Erfolg auf einen historischen Stoff. Dieser ganzen Richtung entsprechend beginnt in Schweden jetzt auch ein Aufschwung der Porträtmalerei, auf der gleichen streng realistischen Grundlage, wie in Dänemark, und doch mit schärferer Betonung des Geistigen und mit größerer Kraft. Auffällig zahlreich waren hier die Frauennamen, wie denn überhaupt die Reihe tüchtiger *Künstlerinnen* in dieser Ausstellung ungewöhnlich stattlich erschien. —

(Fortsetzung folgt.)

EINE NEUE PHOTOGRAPHISCHE PUBLIKATION DER GALERIE BORGHESE IN ROM.



JE mehr die Zeit vorrückt, desto klarer stellt es sich heraus, dass die Kunstkennerschaft durch die Mitwirkung des kritischen und des graphischen Materials in gleichem Maße gefördert wird. Die neue, von dem Photographen Domenico Anderson (Via Porta Salaria in Rom) unternommene Publikation der Galerie Borghese in ihren Aufnahmen von beinahe 120 Gemälden wird von allen Kunstfreunden als eine willkommene Neuigkeit begrüßt werden, bedenkt man namentlich, wie sehr in den letzten Jahren diese reichhaltigste aller Privatgalerien die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen hat. In der That, was treten uns für denkwürdige Gemälde der verschiedensten Richtungen vor Augen bei Besichtigung eines solchen Albums! An Werken der toskanischen Schulen sehen wir da zunächst die lieblichen Rundbilder von Lorenzo di Credi, ferner von seinem Schüler (dem mutmaßlichen Tomaso Lermolieff's), von dem feinen Pier di Cosimo. Höchst bezeichnend für die beiden befreundeten Maler Fra Bartolommeo della Porta und Mariotto Albertinelli ist die hl. Familie mit den zwei durch ein Kreuz verbundenen Ringen und der Jahreszahl 1511. Das Kind stimmt in der Haltung vollkommen mit demjenigen des weit feineren Gemäldes im Besitze des Herrn L. Mond in London überein, welches ganz von dem edlen Frate herstammt (Phot. v. Braun). Desgleichen die Haltung der Madonna, wobei sich aber von neuem die Bemerkung Morelli's bestätigt, dass die flüchtigere Ausführung des Borghese-Bildes auf Rechnung von Mariotto zu setzen ist. — Die dem Ridolfo del Ghirlandajo zugeschriebene, von dem genannten Kritiker *einem tüchtigen, dem Fr. Granacci sehr nahe stehenden Künstler* zugewiesene Maddalena Doni kann man in der neuen Aufnahme gut studiren. — Ein eigenes Interesse bieten sodann die reizenden kleinen Geschichten Josephs von Bachiacca, wobei man direkt den Vergleich mit der in Rotstift ausgeführten Vorstudie in der Sammlung Mo-

relli [1]) anstellen kann. — Desgleichen mag man das anmutige Bild der Anbetung des Christuskindes von Pierino del Vaga (s. d. Abbildung) mit der dazu gehörigen Zeichnung in der Albertina zusammenstellen. — Aus der Umbrischen Schule soll besonders das charakteristische, ehemals dem C. Crivelli zugewiesene Täfelchen des Gekreuzigten mit den hl. Hieronymus und Christophorus hervorgehoben werden, um zur Entscheidung zu kommen, ob es wirklich legen können, ob es wirklich die Züge des Pinturicchio darstelle, wie Morelli es vermutete, oder nicht eher die des Perugino. — Dass die berühmte Grablegung nicht fehlen darf, versteht sich von selbst.

Zahlreich sind die Ferraresen vertreten, besonders Garofalo; von seinem frühen strengen Werke, der Beweinung Christi, ausgehend bis auf das vom feinsten Schönheitssinn durchdrungene Halbfigurenbild der Jungfrau mit dem Kinde zwischen vier



Garofalo, Madonna mit Heiligen. Galerie Borghese in Rom.

dem Pinturicchio, oder seinem Lehrer Fiorenzo di Lorenzo, an den es doch auch sehr erinnert, schließlich angehöre. — Auch das von Morelli entdeckte Bildnis von der Hand Raffael's wird man mit Freude unter den neuen Abbildungen finden und sich dabei über- Heiligen (s. die Abbildung) kann man sein Wesen hier eindringlich kennen lernen. — Dosso's bezaubernde Circe, sein Apoll, sein David mit dem Knechte rücken uns die phantasiereiche Auffassung des Meisters klar vor die Seele. Herrlich ist auch der frühe Francia (S. Stephanus).

Nicht minder fesseln uns die trefflichen Venetianer, vor allem die berühmte „*Göttliche und menschliche Liebe*“ von Titian, eine Schöpfung, von der nur

1) Sie ist in dem vom Verleger U. Hoepli in Mailand veröffentlichten Album: *Quaranta disegni scelti della Raccolta del Senatore Giov. Morelli* (a. 1886) aufgenommen.



Perino del Vaga, Anbetung des Kindes. Galerie Borghese in Rom

etwas allgemein Bekanntes behauptet wird, wenn man sagt, sie sei eine ganze bedeutende Galerie wert. — Antonello da Messina ist durch sein Bildnis eines höchst realistisch gemalten unbärtigen Mannesantlitzes gut vertreten. Hingegen mag man sich leicht davon überzeugen, dass Giov. Bellini in der Galerie Borghese nicht repräsentirt ist.[1]) Die im Wetteifer malenden Palma Vecchio und L. Lotto erkennt man wieder, ersteren in seiner brillanten blonden Lucretia und in einer hl. Familie (der sich eine seines tüchtigen Schülers Cariani anreiht), letzteren in seinem merkwürdigen Frühbild und in dem sinnigen, früher als Pordenone bezeichneten männlichen Porträt. — Ein großartiges, in seiner Art ganz vortreffliches Porträtstück ist dasjenige, worin Bernardino Licinio von Pordenone eine ganze Familie, Vater, Mutter und sieben Kinder, lauter gesunde, lebenslustige Menschen, abgebildet hat. Sowohl dieses Bild als auch das seiner sogenannten Santa Conversazione sind in der Photographie sehr gelungen. Gut vertreten sind ferner Savoldo, die Bonifazio's, Paolo Veronese u. a. m.

Gehen wir zu den Lombarden über, so lassen sich auch in den photographischen Nachbildungen die Spuren des großen Lionardo wiederholt in den Werken seiner Nachfolger erkennen. Zunächst bei dem geistreichsten von allen, dem erst seit kurzem nach Verdienst gewürdigten Sodoma. Keiner seiner Typen, könnte man sagen, ist denjenigen des Meisters so nahe gekommen, wie derjenige seiner Leda. Zartes Gefühl und echter Schönheitssinn zeigen sich in seinem toten Christus auf dem Schoße der Maria.

Beschränktere Naturen sind die von Marco d'Oggiono und von Gianpietrino. Und doch haben auch sie bisweilen, dank der Einwirkung des Meisters, Vorzügliches zustande zu bringen gewusst. Dies wird in der Galerie Borghese erstens durch den lieblichen segnenden Salvator Mundi von Marco bewiesen, der ja noch unter dem Namen von Lionardo ausgestellt ist, jedenfalls ein Werk von trefflicher Technik, andererseits aber durch die elegant komponirte Gruppe der Mutter, die dem Kinde die Brust reicht, von Gianpietrino.

Zum Schlusse nennen wir nur noch zwei mythologische Gemälde, welche zu den berühmtesten Stücken der Galerie gehören, nämlich die Danae des Correggio mit den zwei schalkhaften Amoretten, die ihre Pfeile spitzen, und die herrliche Jagd der Diana von Domenichino, bei deren frischer und lebendiger Auffassung man ganz vergessen könnte, dass man es mit einem Künstler der eklektischen Schule von Bologna aus dem XVII. Jahrhundert zu thun hat.

So sind denn alle diese Schätze sehr leicht jedermann auf anschauliche Weise auch in der Ferne zugänglich gemacht! Für Deutschland und Österreich können bekanntlich diese und viele andere photographische Aufnahmen aus Italien durch die Firma Hugo Großer in Leipzig bezogen werden.

GUSTAV FRIZZONI.

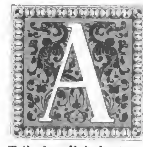
1) Das mit dem Namen des Giov. Bellini versehene Madonnenbild (von Anderson photographirt) gehört, wie Lermolieff (Kunstkritische Studien I, 340) richtig bemerkt, zu den Nachahmungen seines Schülers Francesco Bissolo.





Besuch des Haram-ech-scherif in Jerusalem. Aus dem Werke von C. W. ALLERS: Bakschisch.

C. W. ALLERS.



LS Albrecht Dürer anno 1520 nach den Niederlanden zog, nahm er eine Mappe voll seiner besten Stiche mit, teils um sich damit zu empfehlen, um empfangene Dienste zu erwidern, teils um aus dem Erlös einen Teil der Reisekosten zu bestreiten. Die Künstler von heutzutage haben es bequemer, und nichts bezeichnet den Gegensatz von alter und neuer Zeit besser, als das Skizzenbuch von *C. W. Allers*, das dieser fleißige Künstler auf der Augusta Viktoria gemächlich mit Thatsächlichkeiten füllte, die durch den persönlichen Geist, den sie von seiner Künstlerhand erhielten, besonders anziehend gemacht sind. Das Querfoliobuch hat nahe an 100 Blätter und führt den bezeichnenden Titel Bakschisch, d. h. Trinkgeld. Es ist von Anfang bis zu Ende ein Ausfluss unbefangenen, zwanglosen, jovialen Künstlerhumors, der wohl verdient, neben den übrigen Leistungen des vielgenannten Mannes genauer betrachtet zu werden. Ohne Zweifel ist es den Mitreisenden eine liebe Erinnerung und hat dem Künstler gewiss mehr eingebracht, als dem Kollegen Albrecht Dürer der ambulante Handel mit seinen Stichen auf der Reise nach Niederland.

C. W. Allers ist eine ganz moderne Erscheinung in der Kunstwelt. Er ist persönlich ein überaus liebenswürdiger, heiterer Gesellschafter, hat ein offenes Auge, großes Zeichentalent und stellt, was er sieht, und *nur* das, mit Sorgfalt dar, giebt auch das, was ihm an Einfällen durch den Kopf geht, sorglos preis. Weder seine Zeichnungen, noch seine flüchtig geschriebenen Berichte sind vom geringsten Zwange beengt. Er frägt nicht viel nach Komposition, beabsichtigt keine schriftstellerische Kunstleistung, quält sich nicht mit philosophischen Ideen und Geheimnissen, will auch nicht durch geistreiche „feinsinnige“ Bemerkungen blenden. Dass gelegentlich dennoch etwas derartiges bei ihm erscheint, fällt nicht auf, weil alles, was er äußert, den Stempel des Unmittelbaren trägt; es ist nicht lange hin und her gewandt, nicht erst auf seine Wirkung hin im Geiste geprüft, sondern frisch und keck in *statu nascendi* hingesetzt.

Der vielbesprochene, nun wohlhabend gewordene Mann hatte zu Anfang seiner Laufbahn, gleich vielen Künstler, mit den Widrigkeiten des Daseins zu kämpfen. Ursprünglich war er, wie gar mancher jetzt berühmte Maler, Lithograph und wälzte wie Sisyphus ohne Unterlass seinen Stein. Es ging ihm, wie es zahlreichen seiner Kunstgenossen ging: seine eigentümliche Fähigkeit blieb lange ohne Anerkennung, man sah in seinen Zeichnungen nichts als Leistungen ziemlich alltäglicher Art. Ein hervorragender Kunstverleger, dem Allers die Herausgabe einer Sammlung seiner Blätter vorschlug, lehnte dies Anerbieten

ab. So etwas ereignet sich gar häufig: Fritz Reuter und Robert Schumann wussten von ähnlichem zu erzählen.

Wir wollen es nicht verhehlen: eine einzelne Zeichnung von Allers ist zwar wegen ihrer Sorgfalt immer schätzenswert, bedeutet aber nichts Außergewöhnliches. Sie gilt nicht mehr und nicht weniger als die Leistung eines wohlgeübten Zeichners. So wenig wie an einem einzelnen Akkord einer bedeutenden Komposition, kann man an einer Zeichnung nötigt, bald auch, wo die Zeit und die Umstände das nicht erlauben, mit Hilfe des photographischen Apparats festhält. Mit diesem malerischen Durcheinander verfährt er dann wie ein geschickter Intendant und Regisseur: er passt jedem seine Rolle in den Scenen, die er nun zusammenfügt, an. So entstand das erste und wohl auch das beste Werk, das den Grund zu seiner Popularität legte: Club Eintracht. Wer in Hamburg gut bekannt ist, kann den Urbildern dieser lustigen Gesellschaft begegnen.



Titelblatt des Werkes: Bakschisch von C. W. Allers.

von Allers etwas Besonderes erkennen; die technische Fertigkeit, die der Zeichner hat, erklärt bei weitem noch nicht den Erfolg seiner Mappen. Was diese Sammlungen anziehend macht, ist die Wahl der Scenengruppen, innerhalb dieser wiederum die Wahl der Typen, die alle miteinander in Beziehung und im Gegensatze stehen. Wie Hogarth sich für seine satirischen Cyklen die Charakterköpfe zusammenstahl, so, ganz so verfährt auch Allers, der seine Figuren auf seinen Reisen im Skizzenbuche sammelt, indem er sie bald in liebenswürdiger Weise zum „Sitzen“ Es ist der Hamburgische Kunstgewerbeverein, berühmt an der Elbemündung durch seine Stiftungsfeste. In ähnlicher Weise ist „Die silberne Hochzeit“ zusammengesetzt aus Hamburgischen und Leipziger Typen.

Der Humor, mit dem der Künstler verfährt, ist kein subjektiver, wie der Wilhelm Busch's und Oberländer's, sondern objektiv, wie etwa der Harburger's. Er zeichnet nur was er sieht so wie es sieht und wie wir die Personen und Sachen auch sehen. Aber er streift auch nicht ab, was für das Dargestellte



Der jüngste Passagier.
Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. Allers

charakteristisch ist, und stellt sie an den Platz, wo sie hingehören, wo sie ihre Stelle ausfüllen und zur Wirkung des Ganzen beitragen. Das ist zunächst ein kritisches Verfahren, aber zugleich auch ein künstlerisches. Dazu kommt, dass Allers zu seinen Blättern kurze Beischriften erfindet, die wiederum vortrefflich zu der Darstellung passen und ihre Wirkung erhöhen. Etwas Ähnliches finden wir häufig in den litterarischen Produkten der Künstlerklubs, wie der Allotria in München oder des Malkastens in Düsseldorf. Aber die Art, wie Allers diese Dinge vorführt, giebt ihnen ein Anrecht auf längere Dauer, sie sind nicht für einen kleinen Kreis bestimmt und auf einen kleinen Kreis angewandt, sondern haben Geltung und Wirkung allenthalben, wo man solch einen künstlerischen Roderich Benedix zu schätzen vermag. Wie mit dem praktischen Blicke des Lustspieldichters sind diese Scenen zusammengesetzt und ausgeführt. Einige Sammlungen nähern sich allerdings mehr dem Reporterstile, z. B. in den „Spreeathenern“, wo sich der Künstler nicht frei bewegen konnte, sondern gewissen Vorschriften nachkommen musste. Wo er aber lediglich seinem eigenen Gedanken und Gefühl folgen kann, ist er seiner Wirkung sicher.

Das Reisetagebuch, von dem wir hier sprechen wollen, enthält ungefähr hundert beiderseitig bedruckte Blätter, die meist mit Zeichnungen der verschiedensten Art, zum kleinen Teil mit Schriftzügen ganz bedeckt sind. Das Titelbild schildert uns den Traum des Reisenden, auf den in buntem Durcheinander die Erinnerungen einstürmen. In sehr drolliger Weise aus orientalischen Elementen ist auch das sog. Vorsatzblatt des Einbandes symmetrisch zusammengesetzt: aus Palmzweigen, tanzenden Derwischen, Krokodilen, Affen, Schakalen und Orientreisenden. Die Mitte bilden vier Halbmonde mit einem gemeinsamen Stern. Zunächst führt uns der „Mittelmeermaler“ auf Deck im Schneewetter am 21. Januar 1891, macht uns mit Umgegend, Einrichtung und guten Freunden bekannt, die den Künstler bewillkommnen und die Sache in passender Weise „anfeuchten“, der Schwabe mit Kirschwasser, der Sachse mit echtem Korn, ein dritter mit Allasch, ein vierter mit Cognac — lauter eingeschmuggelte Ware, deren Einfuhr die Paketfahrtgesellschaft verboten hatte. „Aber“, fährt der Kenner und Künstler entschuldigend fort, „bei Cognac traut kein Mensch dem andern, nicht einmal der Paketfahrt — und wie angenehm täuschten wir uns, da eine Unmasse der besten Sorte an Bord war.“ Wie bald der Passagier auf dem eleganten großen

Dampfer zu Hause war und wie lustig sich's da leben ließ, zeigt schon der Bericht vom dritten Tage:

Freitag, den 23 Januar.

Musik in Hülle und Fülle an Bord. — Morgens früh Flaggenparade und einige Gratisstücke hinterher. — Vormittags Promenadenkonzert und belegte Butterbrötchen, als Vorbereitung zum Luncheon. — Außer der Musik bei den Mahlzeiten noch abends Bierkonzert mit Seideldeckelklappbegleitung bei passenden Stücken. Kapellmeister Ascher ist mit zahllosen Musikpiècen und Döntjes versehen und hat alle Nationalhymnen an Bord, um das Wohlwollen der Leitung und Herausgabe einer alle zwei bis drei Tage erscheinenden Reisezeitung, der „Augusta Viktoria-Zeitung", übernommen. — Gestern nach Tisch wurde die See etwas bewegter — viele fehlten an der Tafel — Seekrankheit mit Musik. — In den sauberen Betten mit den zwei Wolldecken liegt man sehr behaglich und die vorbeirauschende See lullt mollig ein. Während wir Passagiere uns faul und behaglich ausstrecken, arbeitet eine gewaltige Menschenmasse Tag und Nacht für unsere Behaglichkeit und Sicherheit. — Die Bäckerei, Konditorei, Küche, Maschinenräume, Barbier- und Badestuben, Druckerei etc. etc.; vom Schiffsjungen bis zum Kapitän, alles geht wie geschmiert und läuft unhörbar und



Der Felsendom des Kubbet es Sachrâ (Jerusalem). Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

Völker, die wir entdecken werden, zu erwerben. Er hat so viele Orden, dass es ordentlich klappert, wenn er geht. Im Rauchsalon haben sich schon eine gehörige Portion Skatecken zusammengefunden, bei Cocktail, Sherrycobler, Grog, Bier. — Amüsante Gesellschaft. — Ich wetze schon meinen Bleistift. — Vier Kollegen von der Tinte sind vertreten: Hamb. Korrespondent (Benrath), Hamb. Nachrichten (Wallsee), Hamb. Fremdenblatt und Berliner Börsencourier (Weth) und Nordd. Allgemeine Zeitung (Jahnel, mein Schlafkumpan). Außerdem sind diverse Setzer und Drucker und eine Schnellpresse an Bord. — Meister Benrath hat neben seiner Berichterstatterbeschäftigung noch die anstrengende Aufgabe der tadellos seine Wege. Aber Faullenzen auf See ist doch riesig angenehm, nur wird man dabei leichter seekrank. — Als alter Matrose von der Kais. Marine sollte ich eigentlich seefest sein, da man als Kuli gar keine Zeit zu solchem Unsinn hat. — Aber das Herumlungern an Bord ohne Herumgeschubse, Fluchen, Deckscheuern, Segelmanöver, Backsgeschirrreinigen, Musterungen, Zeugflicken, Geschützexerzieren etc. etc. bringt die alte Seeplage wieder hoch. — Heute ruhige See, aber graumuffeliges Wetter. — Vormittags Nebel — ab und zu ein Nebelhorn von unsichtbaren Küsten — wir tuten auch fleißig. — Bei Dover, das wir ein wenig aus dem Nebel auftauchen sehen, wird Flaggenparade mit

Musik abgehalten und durch Signale der Welt und unseren Freunden daheim unsere Vorbeifahrt gemeldet. — Später klärt es sich etwas auf. — Viele Dampfer und Segler in Sicht. — Auch ein altes Wrack auf einer Sandbank liegend. — Nachmittags frischt der Wind auf, die See geht höher. Aber gerade, als ein speziell für uns aus Amerika signalisirter Sturm einsetzt, wutschen wir hinter die Insel Wight und sind in Sicherheit und ruhigem Fahrwasser. — Ist noch verdammt wenig Orientalisches bis jetzt zu sehen. Nur ein Passagier erfreut unsere Augen mit einem leuchtenden Fez und unser Herz mit dem türkischen Gruß. Er zaubert Palmen, Sonne, Minarets, Harems, Eunuchen und sanftplätschernde Gewässer in unsere nebelig kalten Gemüter und wird dafür einstimmig zum Kanaltürken ernannt.

Zu diesen Erläuterungen des behaglichen Seelebens sind nun eine ganze Zahl Charakterköpfe und der schwarzen Kunst aufzurütteln vermag. Am 27. Januar ist großes Fest zur Feier des Geburtstags S. M. des deutschen Kaisers. Die Musik thut doppelt ihre Schuldigkeit, das ganze Schiff ist in Gala mit Flaggenschmuck; ein großes Bankett wird arrangirt, die Paketfahrtgesellschaft spendet Sekt, große Festpolonaise und Tanz beschließt die Feier.

Am folgenden Tage ist Gibraltar erreicht; diesem altberühmten Punkte widmet das Buch einige Blätter, und Land und Leute sind mit echten Künstleraugen angeschaut.

Kleine, mit der Paketfahrtflagge gezierte Dampfer bringen uns bald an Land. — Am Oldmole stiegen wir aus, wurden höflich empfangen und waren gleich mitten im Spek-



Kaiphas' Haus in Jerusalem. Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. Allers.

Scenen gezeichnet, und an drolligen Zwischenfällen fehlt es dabei nicht. Beim Schlingern des Schiffes fällt auf einmal das ganze Musikkorps in einen Haufen zusammen; ein malerisches Durcheinander von Menschen und Musikinstrumenten. Die Notenblätter gehen dabei über Bord und treten auf eigene Faust ihre Reise an. Ein unglücklicher Klarinettist, der von der Seekrankheit arg zu leiden hat, muss die Pausen seiner Stimme benutzen, um sich über Bord zu beugen und dem Meere seinen Zoll zu entrichten. Die Setzer und Drucker der Augusta Viktoria-Zeitung leiden gleichfalls von der Seeplage, so dass der Redakteur sie nur mit Mühe und durch Drohungen, sie in Gibraltar ans Land zu setzen, zur Ausübung

takel und Leben eines südlichen Hafenplatzes. — Famose Gegend hier am letzten Happen von Europa. — Schwarzbraune Kerle, Spanier, Araber und rotröckige Engländer — eine verrückte Mischung — die rote Uniform der Engländer wirkt höchst dekorativ und erfreulich auf der silbergraugelben Felsfarbe. Wohin man sieht, diese leuchtenden Farbenklexe. — Überall muss man seine Augen haben und alles möchte man in Blei und Farbe mitnehmen, aber Zeit und Engländer erlauben es nicht. — Zwischen all den farbigen Menschengruppen trotten zahlreiche kleine, brave Esel, lustig und aufmerksam aussehend, flink, wie alle südlichen Esel. Mit malerischen Körben sind sie bepackt, oben drauf noch viel malerischere Jungen oder Kerle. — Farbige Frauenzimmer, schlampig und prachtvoll schmutzig. Jede des Mitnehmens wert (d. h. gemalt). Viele hübsche, wild verlumpte Kinder, Mauren in gelben Schlapppantoffeln. — Schwarze, dicke Weiber, die kreischend sich gegenseitig anschauend unglaublich komische Geschichten erzählen, so dass sie sich

den Bauch vor Lachen halten müssen und sich entzückt auf die Lenden klatschen und gegenseitig in die Seiten puffen. Schottische Soldaten mit nackten Beinen, rotem Rock, vorne ein Ziegenfell und auf dem Kopf den Korkhelm. — Elegante Herren und langlockige blonde Damen auf schönen Pferden sitzend. Dazwischen steife Polizeidiener, genau wie in London und Plymouth . . . . .

Bald waren wir in Linea — Welch ein Unterschied zwischen dem wohlgeordneten Gibraltar und diesem fidelen Urzustand, der Wohlanständigkeit der Engländer und dem Naturspektakel und Dreck der Spanier. — Stolz aussehende Polizeidiener, erhabene Schildwachen und Bettler voll Hoheit, Grandezza und Läuse. Einige elende, verkrüppelte, aber in ihren Wäldern bei der Familienbeschäftigung. — In eine Kleinkinderschule lugten wir auch hinein. Eine alte gemütliche, gelbe Megäre, die sich mit einem Stöckchen die wirren grauen Löckchen durchkratzte, leitete die Sache. Ein einfaches, schmutziges Zimmer, angefüllt mit malerisch junger Brut. Eine Art ABC zierte die Wand. — Bald nachher trafen wir noch eine junge Dame von 6—7 Jahren auf der Straße, die von drei älteren Schwestern unter gewaltigem Geschrei (wie ein Schwein, das gewogen werden soll) zu diesem Tempel der Wissenschaft geschleift wurde. Durch unsere Vorstellungen und einigen passenden Fratzen mit Gebrumm brachten wir sie zur Ruhe, dass sich der verdutzte Racker still ziehen ließ. — An einer Straßenecke war die



Im Frühstückszelt von Cook & Sons. Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

fidele Subjekte betteln sich an uns 'ran. Unglaublich lustige Jungens und Mädels, die sofort alle, selbst die schwierigsten und kompliziertesten Gesichter, die ich ihnen vorschneide, eifrig und ohne Fehler nachmachen. —

Zahllose schmierige, flohbeladene Hunde, Ziegen, Hammelhaufen, ruppige Hähne nebst Familie, Pferde, Maultiere, Esel und Mautbeamte. Letztere gegen uns sehr höflich und verbindlich. — Durchs alte Stadtthor ins Nest hinein mit dem Kutscher als Führer. Echt spanische Straßen, rechtwinklig mit einstöckigen Häusern. In den offenen Thüren und vorm Haus wird alles verrichtet. — Das einzig reinliche Geschöpf, wie immer, die sich waschende Hauskatze, hier anscheinend im vollen Einverständnisse mit den Hunden lebend. — Überall sonst das bekannte Bild unserer Vorfahren Börse, und die Kaufleute sahen aus wie eine Opernverschwörung, lauter ernste Opernhelden mit malerisch drapirten Giftmischer- und Verschwörermänteln, rotes, grünes und gelbes Futter.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir die ganze so prächtig geschilderte Reise in ähnlicher Weise „mit Nachdruck“ empfehlen; der Ereignisse und Beobachtungen sind so viel, dass man ein ganzes Heft damit füllen könnte. Wir müssen uns versagen, die drolligen Scenen und Expektorationen wiederzugeben, die sich beim Landen in Alexandria, beim Besuch der Moschee, beim Kameelritt durch die Wüste

ergehen. Wir wandern mit nach Gizeh, sehen den Reisenden erschöpft die Besteigung der Pyramide verwünschen, lesen die Postkarte, die er an die daheimgebliebene Gattin auf der höchsten Spitze verfasst, sehen die Passagiere wieder an Bord klettern und verfolgen sie nach Jaffa, Jerusalem, auf den Libanon. Unterwegs wird gelegentlich das Frühstückszelt von Cook & Son aufgeschlagen, dessen Inneres wir u. a. hier mit nachgebildet haben. Prächtig sind die Menschen und Landschaftsstudien in Jerusalem und Bethlehem, und wenn man sich noch in den frisch geschriebenen und anschaulichen Text hineingelesen hat, lässt das Buch den Leser nicht mehr los, — schließlich glaubt man alles selbst mit erlebt zu haben, und im Hinblick darauf sind die 100 Mark, die für das Buch erlegt werden müssen, eine minimale Ausgabe. Dabei wird es uns auch noch erspart, die gelegentlichen Unfälle und Missgeschicke, die auch auf solcher Bequemlichkeitsreise nicht ausbleiben, am eignen Leibe zu erfahren. In Alexandria erhält unser Reisender aus Sparsamkeitsrücksichten der Firma Cook & Son erst ein schlechtes Zimmer ohne Fenster und erst nach Gebrauch energischer deutscher Deutlichkeit wird ihm in dem fast leeren Gasthaus ein kleiner netter Salon eingeräumt. In Beirut erhalten die Cookreisenden recht unbequeme Wagen, „wundervoll für einen Ausflug zum Pappenbüttler Markt bei heißem Wetter, aber miserabel für eine Libanonfahrt". Auf der Passhöhe des Gebirges liegt 12 Fuß hoher Schnee und eine Straße ist schmal hineingeschaufelt. „Unser Wagen war der allermiserabelste ... ohne die vielen Bindfaden, die Freund Benrath und ich seit Jerusalem wohlweislich immer in den Taschen trugen, um die Stränge und Räder dieser schäbigen Kutschen zusammenzubinden, wären wir unterwegs sitzen geblieben. Bald ging's in den Antilibanon ... Nur einige alte Steinhäuser mit grinsenden Eingeborenen und zwei Wölfe, die nah am Wege an den Resten eines Esels kauten, waren am Eingang ins Gebirge in der Dämmerung zu sehen." In Damaskus, wo die Orientfahrer halb erfroren und wie gerädert mitten in der Nacht anlangen, bringt die wiederkehrende Sonne und Bequemlichkeit neuen Mut. Bei einem alten reichen Juden Joseph Alphons sind kostbare alte jüdische Handschriften aus der Zeit Karls des Großen zu sehen ... „Herr Alphons zeigte uns seine Bibliothek. Auch hat er immer etliche namhafte Gelehrte auf Lager, die bei ihm wohnen und studiren. — Auch jetzt saßen zwei malerische alte Gelehrte dort auf gekreuzten Beinen und guckten mit Vergrößerungsgläsern in alten Schmökern herum. Prachtvolle Modelle für Alchymisten, Sterndeuter und Teufelsbeschwörer." — Die Tochter holt dann das Familienphotographiebuch voller langweiliger Gesichter in photographischer Auffassung. „Gerade wie bei uns, wo man die armen Besucher auch mit diesen nichtssagenden Konterfeis anekelt, wobei noch starkes Interesse beim Anblick all der Tanten, Onkels, Großmütter, an Säulen gelehnten Hausfreunde ... geheuchelt werden muss."

Die Bazare in Damaskus erregen das besondere Interesse unseres Reisenden.

Prachtvolle eingelegte Möbel, Metallarbeiten, kunstreiche Gold- und Silberschmiede bei der Arbeit, farbenfrische Stoffe, Teppiche und ölschwimmende Esswaren. Am reichhaltigsten sind aber die Verkaufsbuden für alte Waffen. Da giebt's wundervolle Dinge zu sehen; wenn man's nur gleich zu Haus an der Wand hängen hätte! Ich möchte eine Extrareise nach Damaskus machen, um Wandschmuck einzukaufen. Bei einem dicken Türken kaufte ich einen ganzen Haufen Pistolen, Gewehre und Säbel für den zehnten Teil der geforderten Summe. Es dauerte aber eine Stunde, und dreimal musste ich fortgehen und drei Tassen Kaffee mit dem biedern Dickwanst trinken. Dann handelte ich noch einige Stücke für einen Mitreisenden, der an Bord blieb, ein, obgleich wir verteufelt wenig Platz in unserem Cookkasten hatten. Aber ich baute auf das gute Herz meiner Mitreisenden, auf deren Hühneraugen und erfrorene Zehen ich die Flinten lagern musste. Dann erhandelte ich mir einen prächtigen Schafpelzrock, den ich gleich anzog, darüber einen wasserdichten, weiß und braun gestreiften Beduinenmantel. Benrath, der Schriftgelehrte, fand die Sache so passend, dass er sich auch in einen Schafpelz wickelte ... Mir war der Schafpelz und Beduinenmantel höchst nötig, da ich starkes Fieber hatte und mit den Zähnen klapperte. Ich verdanke dies den Sparsamkeitsrücksichten der Firma Cook & Sons, die uns zu drei Mann hoch in ein Zimmer packte. Ich bekam nur ein Schlafsofa und fror jämmerlich auf der harten Pritsche. Dabei war das Hotel fast leer ..... Heut nacht 12 Uhr sollen wir wieder abreisen ... Dazu noch ein scheußlicher Gussregen, dass die Straßen schwimmen und alle tiefen Pflasterlöcher unsichtbar werden. Aber stets trifft man sie beim Herumsuchen nach dem richtigen Wagen. — Mörderlich kalt war's auch ... Ich klapperte im dicksten Fieber mit den Zähnen, kam aber bei der Hauerei um die Wagen, wo anscheinend jeder sich selbst der Nächste war, in eine falsche, glücklicherweise bessere Kutsche und entging so dem Schicksal meiner alten Reisegefährten, die des miserablen Wagens wegen zurückblieben, da alle Augenblicke die zusammengebundenen Stränge rissen und sie erst 24 Stunden später nach zahlreichen Abenteuern und Gefahren an Bord eintrafen.

Wegen der Verspätung wird der Besuch in Smyrna aufgegeben und die Augusta Viktoria wendet sich nun nach Konstantinopel, wo unter anderm sich die Scene mit den Packträgern als photographische Objekte abspielt, die wiederzugeben wir uns nicht versagen mochten. Auch hier ist ausgiebiger Stoff für ethnographische, landschaftliche und sonstige Studien. Von da geht's nach dem Süden der Balkanhalbinsel,

der Piräus, Athen mit der Akropolis werden bewundert, angesichts deren ein unschuldiger Reisekollege die Frage aufwirft: „Sagen Sie mal, wo sind wir denn hier eigentlich?" Eine der hübschesten Anekdoten, die wir zu hören bekommen, ereignet sich hier, auf der Akropolis:

Wir sahen auch das berühmte Löwenköpfchen liegen, das, schon so oft mitgenommen, immer wieder erscheint. — Die Sache geht so zu. Da liegt ein antikes, reizendes Löwenköpfchen, so recht lecker zum Stehlen und in passender



Photographische Packträgerstudien am goldenen Horn. Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

„Na ja, da haben wir's! Einen Packträger will man photographiren, und da steht schon wieder die ganze Bande und grinst in den Apparat . . . 's nur gut, dass man die Witze nicht versteht, die sie machen . . . und dabei wird immer behauptet, die Türken ließen sich nicht photographiren, weil es Muhammed verboten hatte . . . Blödsinn . . . Wenn ich nur wüsste, wie ‚ruhig stehen', „nicht wackeln" auf türkisch heißt! Warum habe ich mir auch keinen ‚kleinen Muhammedaner in der Westentasche' mitgenommen, da wird doch sicher ein Gespräch zwischen Photographen und Packträgern d'rin stehen"'

Größe zum In-die-Tasche-stopfen. — Ein Blick auf das Trümmerfeld — — dort hinten geht der Wächter und dreht uns gerade den Rücken zu — wutsch — weg ist der Löwe und in die Rocktasche. Harmlos gehen wir weiter, die Trümmer eifrig bewundernd. Da naht der Wächter. — — Wo ist der Löwenkopf? Soeben war er noch da. — Bitte, mein Herr, wissen Sie, wo er geblieben ist? — Thut mir leid, muss Sie untersuchen. Der Löwe kommt zum Vorschein. — Große Verlegenheit, drohendes Stirnrunzeln des Wächters. Zuerst ist er unerbittlich, er ist für den Löwen verantwortlich. Dann etwas milder gestimmt. Viel Bakschisch rührt ihn, und noch viel mehr Bakschisch lässt ihn sogar seine Pflicht vernachlässigen und den kostbaren antiken Löwen verkrümeln. Froh, dem Verschüttetwerden so glücklich entronnen zu sein, enteilt der Kenner der Stätte, in der Tasche den kostbaren Leuen. Aber am nächsten Morgen liegt ein gleicher Leu dort, vom sorgsamen Wächter behütet. — Ob das eine Aktiengesellschaft oder ein Privatunternehmen ist, weiß ich nicht.

In Athen, an der Geburtsstätte des klassischen Drama's, wird auch ein neugriechisches Kasperltheater bewundert. Der Jünger des Aristophanes machte die besten neugriechischen Witze, die den Reisenden leider wegen mangelhafter Sprachkenntnis entgingen. Auf der Rückreise nach Neapel zu werden „olympische Spiele" an Bord abgehalten, bestehend in Pflaumenkauen, Wettbrotessen, Sackhüpfen u. dergl. In Malta wird angelegt und große Stift- und Tuschzeichnungen, die oft über zwei Seiten hinweggehen, sind das künstlerische Residuum dieses Aufenthalts. Auch Palermo und der Monte Pellegrino finden ihre Stätte in dem Buche. In Neapel begrüßt unser Reisender

das unvergleichliche Capri, dem er einen eignen Folianten gewidmet hat. Hier zerstreut sich schon die Reisegesellschaft merklich; der Rest besucht noch Lissabon, sehnt sich aber, schon übersättigt von den zahllosen Genüssen und Erlebnissen, nach Hause. Am 22. März läuft der Dampfer unter großem Hallo wieder in Hamburg ein und mit dem ihm eigenen Humor schließt der moderne Odysseus seinen Bericht am Stammtisch:

„Ja, meine Herren, das kann ich Ihnen sagen, großartig war's! Nur eins hat mir immer viel Sorge, Verdruss und Kopfzerbrechen gemacht, das waren die vielen Schreiben der elenden Briefmarkensammler. Auf allen Poststationen fehlten immer die sehnlichst erwarteten Briefe von zu Hause; nur die Briefmarkensammler hatten ihre Schreiben richtig berechnet. Was für ein Ärger, wenn wir den jubelnd begrüßten Brief öffneten. 45 Aufforderungen zum Mitbringen von allerlei seltsamen Briefmarken habe ich bekommen. 5700 Rmk. *Auslage*kapital wurde mir von diesen schwarzen Seelen gütigst bewilligt (zum späteren Wiedergeben) — 43 davon kannte ich überhaupt nicht mehr und brachte daher auch nur für die zwei Übriggebliebenen einige Kilo höchst thörichter Briefmarken mit (wie man mir später mitteilte), und das war schon eine böse Arbeit, da die Zeit und das Programm in viele gleich lange Stücke geschnitten waren und wir nur selten entwischen konnten, umabseits vom Wege mal auszupusten. Überall waren die Marken auch viel teurer, wie zu Hause, und dann die elende Rennerei von einer Post zur andern, statt seine Mußestunden im behaglichen Umherschlendern zu genießen . . . . . . Wer mir auf Reisen wieder von Briefmarken redet, den verachte ich . . . Ich bin immer gern erbötig, bei genügend Platz allerlei Unrat mitzubringen, wenn ich es nicht selber gebrauche. Ein mäßig großes Nilpferd, Mumien, kleinere Pyramiden zu Briefbeschwerern, diverse profane und heilige Gewässer auf Flaschen gefüllt, Stückchen von Inseln und Vorgebirgen, Kisten voll Wüstensand und altägyptische Funde aus den renommirtesten Fabriken . . . . Auch empfehle ich mich zum Mitnehmen von allerlei heiligen und klassischen Reliquien vom Schädel Adams bis zu den Figuren des Erechtheion oder was sonst von eifrigen Reisenden gestohlen oder gesammelt wird — nur keine Freimarken!"

A. S.

KLEINE MITTEILUNGEN.

KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGE AUS DEM K. S. HAUPTSTAATSARCHIVE.

MITGETEILT VON *THEODOR DISTEL* IN *DRESDEN*.

Zur Provenienz einiger wertvoller Gemälde, insbesondere zu Cranach's d. ä. Ecce Homo in Dresden. Im K. S. Hauptstaatsarchive[1]) kam ich auf eine, 26 Nummern enthaltende „Spezifikation" von Gemälden unter dem Datum Dresden, d. 26. März 1707. Kurfürst *Friedrich August I.* zu Sachsen (als Polenkönig *August II.*) hatte dieselben, nachdem ihm auch andere, von nicht genannter Seite, zum Ankaufe angeboten worden waren, „ausgezeichnet und beliebet". Als No. 8 des Verzeichnisses erscheint ein Ecce Homo Lucas *Cranach's* d. ä.[2]) auf „Holz", für welchen 300 Thaler gefordert worden waren. Ist das Gemälde damals auch nicht nach Kursachsen gekommen, wahrscheinlich war es vorher bereits einem anderen Käufer zugeschlagen worden, so ist dies doch 1874 geschehen und giebt der größere *Woermann'sche* Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden (1887) unter No. 1917 Näheres darüber an, nennt auch seinen Vorbesitzer. Ich füge hinzu, dass, nach Mitteilung des K. Galerieinspektors *Müller*, dafür über 2000 M. (100 Guineen) gezahlt worden sind. Andere Bilder sind, wie eine Vergleichung des Verzeichnisses mit dem angezogenen Kataloge ergiebt, und wohl zu den dabei ausgeworfenen Preisen in die Dresdener Sammlung übergegangen, wenn auch falsche Daten über ihren Erwerb bekannt sind, z. B. No. 1236 („Kreuzigung" von *Bloemaert* — Blomerten genannt —, „nach Michelangelo"[3]). Sonst nenne ich, nach meiner Vorlage, noch folgende Gemälde und die dafür seiner Zeit geforderten Preise, um zu weiteren Nachforschungen darüber anzuregen, als: *Dürer* [?] (zwei Bauernstücke auf Holz, zusammen 200 Thaler, und die Geburt Christi, ebenfalls auf Holz, 80 Thaler), *Brueghel* — Bregel geschrieben — (zwei holländische Bauernstücke, auf Kupfer, zusammen 150 Thaler) und *Rubens* (Geißelung und Krönung Christi, auf Holz, 80 Thaler).

Ein kleines Ölbild Johann Friedrich des Großmütigen im Privatbesitze. Im vergangenen Jahre restaurirte der K. Galeriekustos Theodor *Schmidt* in Dresden ein Ölbild (auf Holz) des Kurfürsten *Johann Friedrich* des Großmütigen (30. Juni 1503 - 3. März 1554), dessen Eigentümer der K. Pr. Oberst a. D. *von Baumbach*, ebenda, Forststraße 23 wohnhaft, ist. Das Gemälde ist 11 cm hoch und $8\frac{1}{2}$ cm breit und würde, wenn es nicht das zu weiterer Nachforschung anregende Zeichen: [1]) trüge, nur Lukas *Cranach* d. ä., welcher es, nach dem Dargestellten zu urteilen, spätestens 1540 und in seinem besten Können geschaffen haben müsste, zugeschrieben werden. Von einem hellgrauen Grunde hebt sich der leicht nach links gewandte, kräftige Oberkörper des Kurfürsten, der ein schwarzes, mit Goldknöpfen verziertes Barett trägt, voll ab. Ruhig und ernst, fast melancholisch blickt derselbe aus dem Bilde heraus den Beschauer an. Ein ganz dunkelbrauner, unter dem Halse zusammengehaltener Pelzkragen lässt unterhalb ein schwarzes Wams erblicken, über welchem eine vierfache, goldene Kette mit sauber ausgeführtem Kruzifixe auf die Brust herabhängt. Die rechte Hand hält einen Handschuh und ruht auf einer, wenig sichtbaren, mit rötlichem Stoffe behangenen Tafel, die Linke ist über die Rechte gelegt. Rechts oben (im Grunde) stehen die Worte: Joanes Fridericus dux Saxo. et elector, darunter das Zeichen: [Zeichen]

1) Lokat 379 diverse Verzeichnisse Bl. 8.
2) Hier „Granach" geschrieben
3) So auch *Hübner* dort cit.

1) Wollte man den Kurfürsten in noch jüngere Jahre setzen, so konnte man an den Maler Jakobz Lucas, d. i. Lucas Jakobsz oder Lucas von Leiden († 1533) denken.

Kurfürst Christian II. zu Sachsen als Maler. Dass der Kurfürst *Christian II.* zu Sachsen (1583—1611) die Malerkunst geübt habe, ist noch unbekannt. Einem alten Inventarium des Schlosses Colditz u. s. w. vom Jahre 1657 (K. S. Hauptstaatsarchiv: Lokat 12047 Bl. 112) entnehme ich nun den Eintrag, dass er das an der Thüre des kurfürstlichen Kirchstübchens im vergoldeten Rahmen befindlich gewesene Pergamentbild: Gruß der Maria „in seiner Jugend mit eigener Hand gemahlet und geschrieben“ hat. Leider ist das Werk nicht mehr nachzuweisen.

Ein Porträt der Kurfürstin Elisabeth zu Brandenburg von Zacharias Wehme (?), 1593. Vor dem Kirchensaale des herzoglichen Residenzschlosses zu Altenburg hängt seit kurzem ein überaus prächtiges, lebensgroßes (bis unter die Kniee reichendes) Porträt der Kurfürstin *Elisabeth* zu Brandenburg, geb. Prinzessin zu Anhalt[1]), vom Jahre 1593, dessen Maler, *Zacharias Wehme*, sich leider nur stark vermuten lässt, wenigstens malte er das Original auch sonst[2]) und schuf ein Bildnis ihres Gemahls, *Johann Georgs*. Das Altenburger Ölbild kam zu Anfange vorigen Jahres im schlimmsten Zustande nach Dresden, wo es durch den K. Galeriekustos, Theodor *Schmidt*, aufs sorgfältigste restaurirt und die fast unleserlich gewordene Beischrift von mir, im Auftrage Seiner Hoheit, des regierenden Herzogs *Ernst* zu Sachsen-Altenburg[3]), festgestellt wurde. Dieselbe lautet also: „V: G: G: Elisabeth marggrevin und churfurstin zu Brandenburg geborne furstin zu Anhald; hertzogin von Stettin Pommern der Cassuben Wenden und in Schlesien zu Crossen hertzogin burggrevin zu Nurnbergk und furstin zu Rugen. 1. 5. 93“[4]). Das 137½ cm hohe und 86½ cm breite, jetzt schön eingerahmte Porträt stellt die Fürstin fast ganz en face dar, stehend, den rechten Arm gestreckt, die dazu gehörige Hand auf einen mit rötlichem Stoffe behangenen Tisch gestützt. Der linke Arm liegt rechtwinklig auf dem Leib und ist mit einem schmalen goldenen Reif an der Hand, deren kleiner Finger mit einem Ringe, den ein blauer Stein schmückt, geziert ist und welche Handschuhe hält, versehen. Das blühende und anmutige Gesicht der Kurfürstin ist in den hellblonden, zurückgekämmten und ungescheitelten Haaren mit einem Perlendiadem, in dessen Feldern eingefasste Edelsteine glänzen, gekrönt. Das Gesichtsoval umgiebt eine breite, weiße, strahlenförmig gehende Halskrause. Ein weißlicher Rock, mit gelben Borden quer durchzogen und mit schrägliegenden Quadraten, darüber ein schwarzer, benähter Überwurf mit offenen Ärmeln, sowie Manschetten bilden die reiche Kleidung. An beiden Seiten des Oberkleides sind ununterbrochen die Wahrzeichen des Heimatlandes, der schreitende Bär mit Krone und Kranz, angebracht. Eine fein gearbeitete Kette, deren einzelne Glieder durch Silberringe verbunden sind, und deren Teile durch Perlen und Edelsteine abwechselnd geschmückt sind, läuft unter der Krause hervor bis an die Brust; ihren Abschluss bildet ein schwarzer Adler mit ausgebreiteten Flügeln, eine zweite dergleichen reicht bis an den Leib und endet in einer großen herzförmigen Perle mit Flügeln in höchst eigenartiger Umgebung. Rechts wird das von dunklem Grunde herausgehobene Bild durch den Teil eines grünseidenen, mit goldenem Zierate eingefassten Vorhang abgeschlossen.

1) Dieselbe war eine Schwester der zweiten Gemahlin des Kurfürsten *August* zu Sachsen, *Agnes Hedwig*, dessen Hofmaler der zu Nennende später wurde und dessen vortreffliches Porträt dieses Meisters in der K. Gemäldegalerie (man vgl. den angez., großen Katalog, Nr. 1950). Auch das daselbst Nr. 1954 aufgeführte Porträt halte ich für ein Werk desselben Malers, nicht für eine Röder'sche Arbeit.

2) Man vgl. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde Bd. XI (1890), 279 an erster und fünfter Stelle. Die seltene Art der Datirung (mit den Punkten nach den einzelnen Zahlen) tragen auch das in Anm. 1 angezogene Porträt des Kurfürsten August zu Sachsen (1. 5. 86), sowie zwei andere (1. 5. 91 und 1. 5. 92) Arbeiten Wehme's. Die Malweise aller Porträts ist dieselbe.

3) Mit Höchstdessen Gemahlin, einer ebenfalls Anhaltischen Prinzessin, kam es einst in die Ernestinische Residenz.

4) Sie war damals etwa dreißig Jahre alt (geb. 15. Septemb. 1563) und hatte als dritte Gemahlin ihres Gatten schon neun Kinder geboren. Sie starb am 25. September 1607.

Stammte Benjamin Block wirklich aus Lübeck? In *Seubert's* Allgemeinem Künstlerlexikon u. s. w. I. Bd. (1882) S. 134[1]) werden vier Kupferstiche des Porträtmalers Benjamin Block, darunter ein äußerst seltener, aufgeführt. Ein Gemälde von ihm, darstellend den Herzog Friedrich (wohl I. von Gotha-Altenburg) sah ich kürzlich im Herzoglichen Residenzschlosse zu Altenburg. Dasselbe hat der Maler auf der Donau im Schiffe „auf einmal“ (d. i. wohl während nur einer Sitzung des Herzogs) am 15./5. Juni 1676 fertiggestellt, laut rückseitiger Bemerkung auf dem Bilde. Seubert lässt Block „um 1690 (1665)“ sterben; nach dem eben Gesagten muss die Parenthesenzahl aber hinfällig werden. Auch im K. S. Hauptstaatsarchive (Loc. 8753 Verwendungen u. s. w. 1651 ff.) bin ich (Bl. 18) ihm unterm 25. Juli 1655 begegnet. Dort heißt es, abweichend, auch von Seubert, welcher ihn in Lübeck geboren sein lässt, dass er von *Schwerin* stammte und sich vor seiner Reise nach Italien in Halle aufgehalten, auch einige Bilder für den dort residirenden Administrator von Magdeburg, Herzog August, gefertigt habe. Ein Blumenstück seiner Frau, Anna Katharina, geb. Fischer (1642 geb., 1664 verm., 1719 gest.), sah ich in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin; man vgl. das beschreibende Verzeichnis der genannten Sammlung, 1882, Nr. 73.

INTERNATIONLE AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN.

Ankäufe vom 17. August bis Ende Oktober 1892.

Jul. Adam, München, „Ruhestündlein“; O. Andreoni, Rom, „Marmorvase“ (Skulptur); H. Bahner, Düsseldorf, „Dorfstraße im November“; M. Bashkirtseff †, Paris, „Weiblicher Studienkopf“; R. Beyschlag, München, „Dorfkokette“; E. Blume, München, „Ein Kapitel aus der Bibel“; A. Bock, Berlin, „Bete und arbeite“; J. Bosboom, Haag, „In der Tenne“ (Aquarelle); A. Botinelli, Rom, „Die Etruskerin“ (Skulptur); E. Bracht, Berlin, „Die Klause“; J. von Brandt, München, „Pferdemarkt“; L. Brunin, Antwerpen, „Der Bildhauer“ (Pinakothek); H. Bürgel, München, „Herbsttag im Hochmoor“; G. von Canal, Düsseldorf, „Abendstimmung“; J. Carbin, München, „Dorfweiher“ (Federzeichnung); G. Chierici, Reggio, „Der böse Mann“; N. Cipriani, Rom, „Im Kloster“ (Aquarell); St. Csók, München, „Strohwittwe“; H. Darnaut, Wien, „Partie aus der Millstatter Schlucht“; H. David-Nillet, Paris, „Beim Feuer“; Frz. v. Defregger, München, „Köpfchen“; L. Dettmann, Charlottenburg, „Nordseestrand“ (Aquarell); L. Dettmann, Charlottenburg, „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (Aquarell); F. B. Doubeck, München, „Gesangsprobe beim Intendanten“; A. East, London, „Stürmisches Wetter“; A. Egger-Lienz, München, „Stillleben“; H. Eisele, München, „1 Rahmen Radirungen“; Frz. Eismond, Warschau, „Neckerei“; E. Fremiet, Paris, „Junge Katze“ (Skulptur); Em. Frémiet, Paris, „St. Michael“ (Skulptur); J. Gärtner, Malaga, „Abend an der Küste von Malaga“; J. Gallegos, Rom, „Nach der Taufe“; J. Gallegos, Rom, „Nach der Kommunion“; O. Gebler, München, „Besuch im

1) Vgl. Bd. II (1875), 713.

Stall"; J. Hamza, Wien, „Genre"; A. Henke, Düsseldorf, „Ungebetene Gäste" (Prinz-Regent v. Bayern); V. M. Herwegen, München, „Eingang zur Kirche San Domenico in Rom" (Aquarell); V. M. Herwegen, München, „Forum Romanum" (Aquarell); G. Jacobides, München, „Der erste Schritt"; O. A. Jernberg, Düsseldorf, „Oktobertag"; M. J. Iwill, Paris, „September"; E. Kampf, Düsseldorf, „Flandrisches Dorf"; Hermann Kaulbach, München, „Das Ende vom Lied"; F. Kinzel, Wien, „Politiker"; K. Klinkenberg, Amsterdam, „Winterabend"; Kose Shoseki, Tokio, „Gänseherde" (Prinz-Regent v. Bayern); A. Ritter von Kossak, Krakau, „Aus meinen Kinderjahren"; K. Kronberger, München, „Seelenvergnügt"; P. P. Kroyer, Kopenhagen, „Am Nordseestrand", Pinakothek; Van Kuyck, Antwerpen, „Im Garten eines Pachthofes"; A. Leonhardi, München, „Vorfrühling"; H. Liesegang, Düsseldorf, „Motive aus Holland" (2 Rahmen-Radirungen); E. Gari Welchers, Paris, „Lesendes Mädchen" (Pinakothek); A. Müller Lingke, München, „Auf dem Heimweg"; M. Nonnenbruch, „Flora"; L. Nono, Venedig, „Ave Maria"; A. Normann, Berlin, „Lofotensteene"; E. Oppler, München, „Träumerei" (Pastell, Prinzregent v. Bayern); C. Pallya, Budapest, „Brunnenscene"; L. Passini, Venedig, „Calabrisches Mädchen"; F. von Pausinger (Salzburg), „Mondnacht im Walde" (Karton); L. Pelouse †, Paris, „Nussbäume" (Pinakothek); Hans Petersen, München, „Nordseebild"; O. Piltz (München), „Herbstsonne"; H. Quitzow, München, „Abend"; K. Raupp, München, „Heimfahrt der Klosterschule"; W. Graf v. Reichenbach, München, „Ja, ja, so geht's"; Otto Riesch, Berlin, „Mignon" (Bronze); L. Ritter, Nürnberg, „Burg in Nürnberg" (Aquarelle); W. Rölofs, Haag, „Landschaft" (Aquarelle); J. Runge, München, „Lagunenfischer"; J. P. Salinas, Rom, „Wallfahrer"; L. Scaffai, Florenz, „Die Großeltern"; M. Schmid, München, „Die Ungläubige"; Th. Schmidt, München, „Der Photograph auf dem Lande"; E. Schmitz, München, „Zur G'sundheit"; J. Schmitzberger, München, „Jugendzeit"; J. Schmitzberger, München, „Kein Jäger, kein Heger"; N. Schultheiß, München, „Guter Fang"; H. von Siemiradzki, Rom, „Auf der Klosterterrasse"; F. Simm, München, „Interessante Aussicht"; F. Simm, München, „Posttag"; G. Simoni, Rom, „Der Waffenhändler" (Aquarell); G. Simoni, Rom, „Scheherezade" (Aquarell); E. Slocombe, Watford, „Scheveningen" (Radirung); Ph. Sporrer, München, „In der Klemme"; Ph. Sporrer, München, „Vor dem Gewitter"; Fr. Stuck, München, „Athlet" (Skulptur, dreimal); Tajudi-Schunrin, Japan, „Karpfen"; F. P. ter Meulen, Haag, „In den holländischen Dünen"; R. Thegerström, Djursholm, „Sommerabend" (Pinakothek); Van de Sande-Bakhuysen, Haag, „Blumen und Früchte"; Van de Sande-Bakhuysen, Haag, „Weg in Drenthe" (Aquarell); Eduard Veith, Wien, „Von anno dazumal"; A. v. Wahl, München, „Kaukasische Frauen"; R. Weigl, Wien, „Beethoven" (Skulptur, Elfithstatuette, dreimal); H. v. Weyßenhoff, München, „Weißrussischer Friedhof"; R. Winternitz, Stuttgart, „Im Atelier"; J. Wopfner, München, „Himmelskönigin"; Fr. Zadow, Berlin, „weibliche Figur" (Skulptur); Cl. Zschille, Großenhain, „Reseden".

VI. Münchener Internationale Ausstellung. An Eintrittskarten wurden bis Ende Oktober verkauft: 1062 Saisonkarten à 10 M., 138 Saisonkarten à 8 M., 1374 Saisonkarten à 5 M., 112 Abonnementshefte à 15 M., 1079 Abonnementshefte à 8 M., 250 Abonnementshefte à 5 M., 93954 Tageskarten à 1 M., 30044 Tageskarten à 50 Pf. Gesamtsumme 142949 M.

Ergebnis der Radirungskonkurrenz. Von den 49 eingegangenen Blättern hat das Preisgericht keinem den ersten Preis zuerteilen können, dagegen schlägt es die Verteilung von *drei* zweiten Preisen von je 300 Mark vor, und zwar für folgende Blätter: Nr. 4 „Von oben"; (einstimmig) Nr. 41 „Am häuslichen Herd" (einstimmig); No. 1 „Dideldum" (mit vier gegen eine Stimme). Zum Ankauf wurden fünf Blätter empfohlen. Der ausführliche Bericht folgt in Nr. 8 der Kunstchronik.

x. *Vor dem Forum der Vernunft,* Originalradirung von *Hermine Laukota.* Die Künstlerin, deren gewandter und feinfühliger Hand wir das beiliegende Blatt verdanken, hat schon anderswo bemerkenswerte Proben ihrer Kunst abgelegt. Zwei Bilder auf der gegenwärtigen Münchener Ausstellung beweisen ihre Begabung, und vor zwei Jahren waren Proben ihrer Radirkunst in den „Graphischen Künsten" zu sehen, die gleich hervorragend durch Wiedergabe der Lichteffekte als durch technische Behandlung sind. Das diesem Hefte beigegebene Blatt lässt eine neue Seite ihrer Kunst gewahren. Dies ist nämlich ihre eigentümlich kraftvolle Phantasie, die sich an Verkörperung idealer Begriffe heranwagt. Hier ist nicht die Natur abgeschrieben, keine Darstellung gemeiner Wirklichkeit, sondern ein kühner Aufstieg in eine höhere Sphäre. Eine gewisse Monumentalität ist dem vorliegenden Kunstwerk nicht abzusprechen. Die Charakteristik der Vernunft, bei der eine ratlose Psyche, der vielleicht ein Eros davongeflogen ist, Zuflucht sucht, ist gar trefflich gegeben. Der Zug der Überlegenheit in der auf steilem Felsen sitzenden Figur, die Strenge des Mundes, die leise abwehrende Bewegung des steifen Arms sind sprechend. Dazu steht das ängstliche Anklammern der schmächtigen Mädchengestalt, die vertrauensvoll aufblickt, in rechtem künstlerischen Gegensatze. Das vorliegende Blatt ist ein Ausschnitt aus einer größeren Platte von 24 zu 33 cm Bildgröße. Von der Originalplatte sind Abdrücke auf starkem Papier zu haben, und stehen Liebhabern zum Preise von 2 Mk. zur Verfügung. Die Urheberin des Blattes ist durch *Doris Raab* mit der Technik der Radirung vertraut gemacht worden und hat auch in Wien durch *W. Unger* mannigfache Förderung erfahren. Den größten Teil ihrer Studienzeit hat sie in Prag zugebracht und war zumeist ihre eigne Lehrmeisterin.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.




IV.
NEUE FOLGE
1.
JANUAR 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **25 Mark.**

Inhalt des vierten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

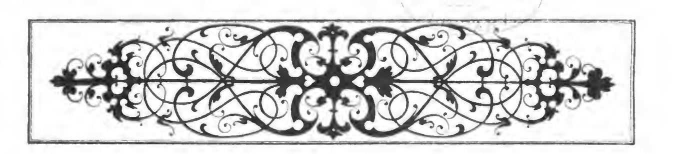
Inhalt des vierten Heftes.

ABBILDUNGEN.



[illegible]





FEUERBACH'S DECKENGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER WIENER AKADEMIE.

MIT ABBILDUNGEN.

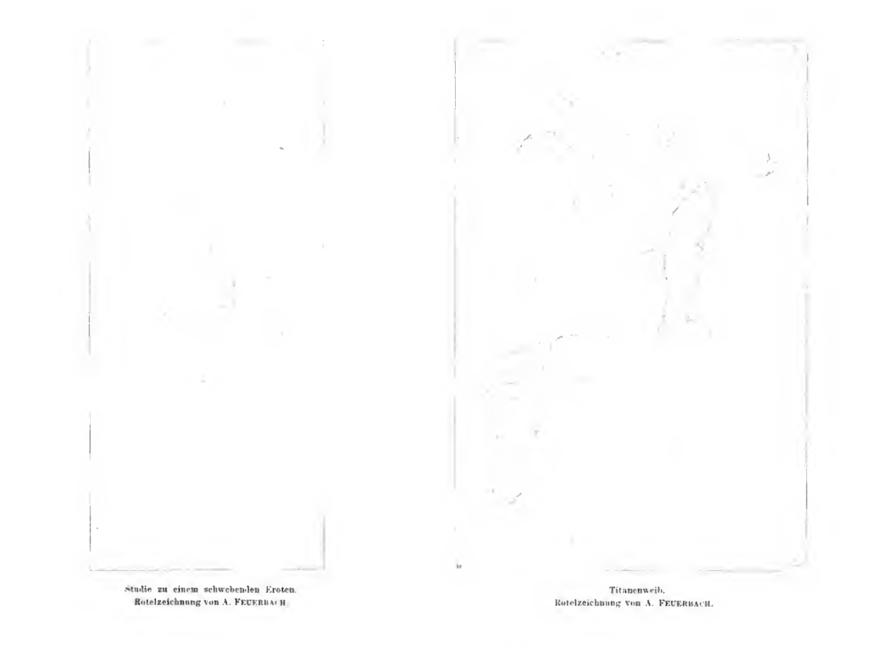
(Schluss.)



AN hat schon früher, als der „Titanensturz" noch provisorisch in der Galerie der Akademie aufgestellt war, nnd neuerdings wieder, nach seiner Enthüllung in der Aula, die Bemerkung gemacht, dass die Komposition in der *Perspektive* nicht ohne Mängel sei, dass der obere Teil des Bildes dem Beschauer auf den Kopf zu stürzen drohe. Die Beobachtung ist nicht ganz unbegründet. Sie erklärt sich aber wohl zum grössten Teil aus dem nicht durchaus fertigen Zustande der Malerei. Hätte der Meister sein Werk bei der letzten Retouche im Ganzen übersehen und malerisch bis ins Einzelne durchbilden können, so würde er sicher auch in diesem Punkte zur vollen Herrschaft über den Riesenstoff gelangt sein und zugleich alle störenden Fehler in der Bewegung und Zeichnung einzelner Figuren, wie z. B. in dem stehenden Titanenweibe links und in der daneben sitzenden, sich stark zurückbeugenden Frau mit dem Kinde, glücklich beseitigt haben. Indessen freuen wir uns an dem, was endlich vor uns steht und was in jedem Zuge den wahrhaft großen Meister verrät, dem Gedanke und Natur die Pforten weit geöffnet hatten. Auf die Natur und ihr unausgesetztes Studium war Feuerbach gerade während der letzten Zeit seines Schaffens, seit der Rückkehr nach Italien, aufs eifrigste gerichtet. Wir fügen zwei Naturstudien zu dem „Titanensturz" hier bei, die sich in der Sammlung der Akademie befinden: die eine zu der sitzenden Rückenfigur unter den Titanenweibern, die andere zu einem der Eroten, welche die Liebesgöttin umschweben (s. die Abb.). Sie sind mit einem so feinen und respektvollen Sinn für das Leben gemacht, und dabei so quellend und großzügig, wie wenn ein Zeitgenosse Raffael's sie gezeichnet hätte. „Ich freue mich, dass alle meine Gestalten Naturlaut haben", schrieb der Künstler aus Rom, während er an dem Werke malte. Außer der Natur hat aber auch die große Malerei des Cinquecento unverkennbar stetig auf ihn eingewirkt.

Einen neuen Beweis dafür erhielten wir erst in diesen Tagen durch die Bekanntschaft mit einer Stiftzeichnung in der Sammlung des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, die uns der kunstsinnige Besitzer für die beigefügte Reproduktion freundlichst zur Verfügung stellte. Es ist der größere Entwurf zu dem „Prometheus als Herdgründer", von dessen kleiner, in der Sammlung der Wiener Akademie befindlicher Skizze bereits oben (S. 44) die Rede war. An Stelle der drei Gestalten links ist hier eine fünffigurige Gruppe getreten; sonst blieb das Grundmotiv das nämliche: Prometheus, wie er den sich um ihn drängenden Menschen den Segen des häuslichen Herdes bringt. Die Gestalt des Prometheus bekundet deutlich den Einfluss der Sixtinischen Decke. Das Blatt ist in der weichen und doch markigen Behandlung, in dem Verein von Lebensgefühl und Größe des Stils ein höchst charakteristischer Beleg für die Eigentümlichkeit des Meisters.

In dem Gegenbilde des Herdgründers, dem „Gefesselten Prometheus", besitzt die Akademie das unstreitig wertvollste, ganz vollendete, malerisch durchgebildetste Werk des ganzen Cyklus. Die Radirung von W. Woernle bietet den Lesern davon eine stilgerechte Reproduktion. Nur den tragisch ernsten Ton der Malerei, den wunderbaren Zusammenklang von Meergrün, Violett und kühler Fleischfarbe, in den die klagenden Okeaniden getaucht sind, kann keine noch so stimmungstreue Übersetzung in



Studie zu einem schwebenden Eroten.
Rotelzeichnung von A. FEUERBACH

Titanenweib.
Rotelzeichnung von A. FEUERBACH.

Schwarz und Weiß vollkommen wiedergeben. — Das Bild hat im Laufe seiner Entstehung einen wichtigen Umgestaltungsprozess durchgemacht: die Hauptfigur lag in der ersten Skizze mit dem Kopf nach oben; erst die größere, in der Berliner Nationalgalerie befindliche Stiftzeichnung (Fr. Hanfstaengl, A. Feuerbach's Handz. Bl. 29) bringt sie bereits in der kühnen Verkürzung mit dem Kopf nach unten, wie wir sie auf dem ausgeführten Bilde sehen. Der Gewinn für den Ausdruck der Situation, der mit dieser Wendung erzielt ward, liegt so klar auf der Hand, dass man kein Wort darüber zu verlieren braucht. — Ungerufen tönen uns im Anblick des Bildes die Worte des Aeschylos im Ohr:

„Er stahl und gab den Menschen des Hephästos Schmuck,
Das schöpferische Feuer; deshalb muss er nun
Der Götter Strafe leiden für so schwer Vergehn,
Damit er Zeus' erhabnes Scepter ehren lehrt,
Und seiner Menschenliebe Ziel und Schranken setzt."

Den weichen erlösenden Klang in dieser heroischen Scene des Duldens für die Menschheit bilden die klagenden Töchter des Okeanos, die unter Führung des Nereus herbeigekommen sind, den Prometheus zu trösten.

„Das Meer im wilden Wogensturz
Schreit empor, die Tiefe seufzt,
Dazu rauscht des Schattenreichs dunkler Abgrund,
Klar hinwogender Ströme Gewässer klagen voll Mitleid."

Alles ist urgewaltig, düster und feierlich an der geschilderten Scene; kein Zug verstößt gegen den Geist jener erhabenen Poesie. Und dabei ist alles eigenartig, modern, voll Natur und Leben: das Ganze ein würdiges Seitenstück zu des Meisters „Pietà", die Klage um den Erlöser in die hellenische Sagenwelt übertragen.

Von gleicher Originalität in Erfindung und Durchbildung sind die drei Einzelfiguren, welche den „Gefesselten Prometheus" umgeben. Zu den Seiten schweben „Gäa" und „Uranos", die Eltern der Titanen, Gestalten von gewaltiger Kraftfülle und Bewegung, in dunklen und fahlen Gewändern, Repräsentanten der übermenschlichen, noch ungebändigten Natur. Den Schluss bildet „Aphrodite im Muschelwagen" (s. die Abb. auf S. 47), die Krönung der Schöpfung, die Göttin der Schönheit, der Triumph der Kunst. Sie erscheint hier nicht als die mächtige kosmogonische Göttin der Urzeit von matronalen Formen, wie auf dem „Titanensturz", sondern als das eben dem



Prometheus als Herdgründer. Stiftzeichnung von A. FEUERBACH.

Schaum des Meeres entstiegene Bild höchster Vollkommenheit, das, vom sanften Hauch ans Land getragen, überall Frühling und Sonnenschein verbreitet. Dem düstern Klang der drei anderen Bilder tritt hier ein lichter, hellfarbiger Ton von reizvoller Frische gegenüber. Die lässig auf einem roten Gewande hingelagerte Göttin schaut mit behaglichem Lächeln dem heitern Spiel der Eroten zu. Ihr Typus ist dem von des Meisters Iphigenia verwandt, nur ins Blonde übersetzt und üppiger, sinnlicher, die Bewegung in einzelnen Zügen eigentümlich spröde und doch voll Hoheit und Grazie. —

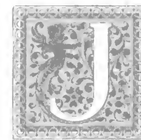
Wir sind den Lesern jetzt auch die näheren Angaben über die räumliche Größe der einzelnen Bilder und über ihre technische Ausführung schuldig. Der „Titanensturz" ist das umfangreichste von Feuerbach's Gemälden: er misst 8,30 m Höhe und 6,40 m Breite; der „Gefesselte Prometheus" hat 2,20 m Höhe bei 3,75 m Breite; „Gäa" und „Uranos" haben 2,26 m Höhe und 1,40 m Breite; „Aphrodite im Muschelwagen" endlich misst in der Höhe 1,20 m bei 2,26 m Breite. Sämtliche Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt und nach der vortrefflich bewährten Minard'schen Methode, die auch im Wiener Burgtheater und in den Hofmuseen mit bestem Erfolge zur Anwendung gekommen ist, an der Decke befestigt. Sie machen die Wirkung technisch höchst vollendeter Freskomalerei. —

So hätte denn Wien seine Ehrenschuld an den dahingeschiedenen Meister, der einst krank und grollend ihm den Rücken kehrte, in würdigster Form abgetragen. Der Dank dafür gebührt in erster Linie der hohen Unterrichtsbehörde, welche das Werk bei dem Künstler bestellte, dann die nachgelassenen Stücke für die Vollendung des Cyklus erwarb und endlich auch die Mittel herbeischaffte, um alle dazu gehörigen Teile der Dekoration des Raumes, dessen höchste Zier die Gemälde bilden, gediegen und prächtig ausführen zu können. Drei Ministerien (Stremayr, Conrad und Gautsch) teilen sich in den Ruhm. Nahezu zwei Decennien sind seit dem Beginn der Arbeiten dahingegangen.

„Glaube mir" — schreibt Feuerbach im November 1879 — „nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte." Wer die tiefe, sensationelle Wirkung beobachtet hat, welche die Enthüllung der Titanenbilder auf das Publikum übte, der musste sich sagen: das prophetische Wort ist heute schon in Erfüllung gegangen! *C. v. LÜTZOW.*

EIN GEMÄLDE VON LEONHARD BECK IM WIENER HOFMUSEUM.

MIT ABBILDUNG.



JN den Einleitungen zu den Neuausgaben der österreichischen Heiligen und des Theuerdank, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. IV, V und VII, hat S. Laschitzer bei zahlreichen Holzschnitten aus den Werken Kaiser Maximilian's einen bisher unbekannten Künstler Namens *Leonhard Beck* nachgewiesen, dessen Werke bisher unter Hans Burgkmair's Namen gingen, aber bloß einen minder beanlagten Zeichner verraten, welcher von seinem Augsburger Kollegen stark beeinflusst war. Heute bin ich in der Lage, auch auf ein Gemälde dieses Künstlers aufmerksam zu machen, und glaube mit meinen Ausführungen Zustimmung bei den Fachgenossen zu finden, obwohl meine Ansicht sich lediglich auf die stilistische Übereinstimmung dieses Bildes mit zahlreichen Holzschnitten gründet und die Taufe eines Gemäldes auf Grund von Holzschnitten immer mit anfänglichem Misstrauen wird aufgenommen werden. Ein Prachtbild der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien erhält dadurch seine Bestimmung. Es stellt den Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen in schöner Landschaft dar, ist ein Hochbild von beträchtlichen Dimensionen, H. 1,36, Br. 1,17, und befindet sich im deutschen Saal des neuen Museums unter Nr. 1596 (Katalog von Ed. v. Engerth, Nr. 1507); früher be-

fand es sich in der Ambraser Sammlung; es wurde von Loewy photographirt und nach dieser Photographie der beistehende Zinkdruck angefertigt.

Th. v. Frimmel, welcher im Repertorium, Bd. 14, S. 86 auf das Gemälde gelegentlich zu sprechen kommt, bezeichnet dasselbe richtig als „*oberdeutsch*", stellt aber verschiedene anders lautende frühere Bezeichnungen zusammen, wie „altniederländisch", „niederdeutsch", aus denen hervorgeht, dass man bis vor kurzem über den Ursprung des Bildes vollkommen im ungewissen war. An die Niederdeutschen und Niederländer hat in diesem Bilde offenbar die Vereinigung von feingestimmtem Kolorit und ungemein sorgfältiger Zeichnung in der Landschaft erinnert; es sind dies aber Vorzüge, welche bei mehreren Oberdeutschen sich auch finden, z. B. dem frühen Cranach und einigen Bildern von Altdorfer, auch wurden schon einmal die Werke eines Augsburgers um der Landschaft willen für niederländisch angesehen, nämlich die des Ulrich Apt.



Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen. Gemälde von LEONHARD BECK. (Kais. Galerie in Wien.)

Nach meiner Ansicht ist das Kolorit zu frisch und feurig für einen Künstler aus dem Nordwesten Deutschlands, es fehlen die violetten Halbtöne, die Farbenstimmung hat im Gegenteil mit solchen Gemälden Hans Burgkmair's aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, welche nicht durch Übermalung oder Firnis entstellt sind, die größte Verwandtschaft z. B. mit dem Kreuzigungsaltar in Augsburg, dem Gemälde in Hannover, auch schon der Madonna von 1510 in Nürnberg; die Zeichnung aber hat mich auf Schritt und Tritt an Burgkmair erinnert, nur dass alles etwas flauer, weniger schwungvoll und charaktervoll ist. Dies spricht für einen Künstler wie Leonhard Beck und eine eingehende Vergleichung des Gemäldes mit dessen bekannten Holzschnitten scheint mir bis zur Evidenz zu beweisen, dass dieser der Schöpfer des Bildes ist.

Das Gesicht des Ritters Georg ist übermalt[1]), kommt also für eine stilkritische Vergleichung nicht in Betracht und seine Rüstung gleicht nur im allgemeinen denjenigen auf Augsburger Holzschnitten um 1510; hingegen ist von Bedeutung, dass die Stellung des anspringenden Pferdes, welche für Burgkmair zu ungeschickt und lahm wäre, auf mehreren Holzschnitten des Leonhard Beck genau so wiederkehrt; man vergleiche z. B. im Theuerdank Jahrb. VIII, Holzschnitt Nr. 11 und 53, auch bei C. v. Lützow, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. IV, S. 139. Auffallender noch ist die Übereinstimmung in den Mädchentypen. Die Königstochter Aja kommt auf dem Gemälde zweimal vor, das eine Mal von vorn gesehen, dem Kampfe zuschauend, das andere Mal im Profil nach dem Siege mit dem Drachen abziehend, nun kehrt sowohl dasselbe Profil als auch dieselbe Vorderansicht bei den Prinzessinnen auf den Holzschnitten des L. Beck öfters wieder, und das wenige, was man auf dem Gemälde von Faltenwurf sieht, sowie auch die Haltung und Bewegung des Mädchens stimmt ebenfalls mit den analogen Figuren auf den Holzschnitten überein; man vergleiche im Theuerdank, Jahrb. Bd. VIII, Holzschnitt Nr. 4, 5 und 108, Weisskunig, Jahrb. Bd. VI, S. 9, 130, auch 122 und 134, endlich noch unter den österreichischen Heiligen, Jahrb. IV, Holzschnitt Nr. 86

Sehen wir uns nun noch nach den Landschaften des Leonhard Beck um, so ist zunächst zu bemerken, dass sowohl in den frühesten als auch den spätesten Holzschnitten des Künstlers öfters Hintergründe vorkommen, die mit sichtlicher Freude an der Sache gezeichnet sind; insbesondere finden sich dann unter denjenigen Illustrationen des Theuerdank, welche Laschitzer als die frühesten bezeichnet, ähnlich angeordnete Hintergründe wie auf dem Gemälde, wenngleich die ungeschickte Art zu schraffiren in den früheren Holzschnitten keinen guten Gesamteindruck aufkommen lässt und man natürlich auch keine der reizvollen Stimmung des Gemäldes entsprechende Tonwirkung in einem Holzschnitt vom Beginn des 16. Jahrhunderts erwarten kann. Auch die Einzelformen, die dem Gemälde eigentümlichen Pflanzen und Bäume erweisen sich als Lieblingsmotive des L. Beck, ganz analoge Bildungen kehren auf den Holzschnitten wieder. Bäume wie der in der Mitte, des Gemäldes über dem Kopfe des Ritters sieht man auf den Theuerdankholzschnitten (Jahrb. Bd. VIII) Nr. 28, 33, 41, 51 (ebenda auch ein ansteigender Berg ganz ähnlich wie auf dem Gemälde rechts unterhalb des Felsens), ferner 96 und 106, sowie etwa noch in Nr. 64 und 68; dagegen vergleiche man ebenda in Holzschnitt Nr. 44, wie Hans Burgkmair denselben Baum stilisirt.

Auch der kahle Baumstamm, welcher im Gemälde vor der Baumgruppe steht, scheint einer Gewohnheit des L. Beck zu entsprechen, vergl. a. a. O. z. B. Holzschnitt Nr. 33, und auch der Baum, welcher am Rande des Bildes eine Aussicht einzurahmen hat, findet sich wieder in Holzschnitt Nr. 74. Grasbüschel mit größeren Pflanzen in der Mitte, wie vorn am Rande und links im Hintergrund des Gemäldes, ferner die vielen über den Boden zerstreuten Steinchen und anderes mehr sind lauter Eigentümlichkeiten, auf die bei den Holzschnitten schon Laschitzer aufmerksam gemacht hat.

Zu dem allen kommt noch die Identität der künstlerischen Handschrift, welche sich allerdings fast nur vor dem Original feststellen lässt, hier aber um so sicherer, da man z. Th. noch die Schraffirung der Vorzeichnung durch die Ölfarbe durchsieht.

Auch die Entstehungszeit des Ritters Georg lässt sich ziemlich genau bestimmen; da das Bild in jeder Hinsicht mit den frühsten Holzschnitten Beck's die größte Verwandtschaft hat, so dürfte es etwa in den Jahren 1510—12 entstanden sein, kurz bevor die umfangreichen Aufträge des Kaisers die Ausführung größerer Altargemälde für einige Zeit unmöglich machten. Für diese Jahre stimmt auch die Entwicklungsstufe des Kolorits, wie sich aus den gleichzeitigen Bildern Burgkmair's und Breu's (Madonna in Berlin) ergiebt.

1) Ebenso die große Burg, der Fels rechts oben u. a. Der am Himmel schwebende Engel ist um 1600 hinzugemalt.

Leonhard Beck lernen wir nun von einer ganz ungeahnten Seite kennen; sein Gemälde ist nämlich von hohem Reiz in der Farbe; prachtvoll stimmt das leuchtende Rot und Gelb und das warme Braun der Gestalten zu dem Grün und Blau der Landschaft, und während bei Dürer die landschaftlichen Untergründe seiner Altarbilder uns nicht viel mehr bieten als die seiner Holzschnitte, so begreifen wir bei L. Beck erst angesichts seiner Farben, welch reizende Bilder er sich bei den Hintergründen seiner recht ungeschickt gezeichneten Holzschnitte gedacht hat. So zahm und spießbürgerlich sich auch seine Figuren neben denen Burgkmair's ausnehmen, so war er doch ein poesievoller Künstler, der wenigstens in hohem Grade dazu veranlagt war, die koloristischen Reize der umgebenden Natur zu verherrlichen.

Dies ist nun nicht ohne allgemeines Interesse; halten wir dieses Bild mit dem zusammen, was wir von Breu d. Ält., Burgkmair, Apt, selbst Holbein d. Ält. aus demselben Jahrzehnt kennen, so ergiebt sich, dass bei den vorzugsweise koloristisch veranlagten Augsburgern sich damals bereits ein Gefühl gerade für die intimeren Reize der deutschen Landschaft ausgebildet hatte, das sie sehr von Dürer unterscheidet, der im allgemeinen doch mehr großartige, durch Formen und Konturen wirkende architektonische Prospekte und Fernsichten bevorzugt. Die Augsburger lernt man da auf einem Gebiete schätzen, welches man nur den Niederländern zuzutrauen gewohnt ist.

Es wäre merkwürdig, wenn keine anderen Ölbilder von einem Maler wie Leonhard Beck auf uns gekommen wären, und in der That sind mir noch drei Bilder bei meinen Forschungen nach Augsburgern Künstlern aufgefallen, welche von Beck herzurühren scheinen; doch während ich bei dem Wiener Bilde mit Sicherheit glaube die Bestimmung aussprechen zu dürfen, sei auf die andern nur kurz als hier in Betracht kommend hingewiesen. Das eine dieser Bilder befindet sich in der Augsburger Galerie (Nr. 59), stellt die Anbetung der Könige dar, trägt noch heute die früher geltende Bezeichnung Amberger, während man es jetzt allgemein und jedenfalls mit mehr Recht dem Giltlinger zuteilt. Hier stimmen Faltenwurf, Architektur, Fußboden, namentlich aber die Gesichtstypen mit zahlreichen Holzschnitten unter den österreichischen Heiligen ganz frappant überein, vergl. in Jahrb. Bd. IV, Nr. 10, 25, 31, 35, 78, bes. aber 8 und 84, das Kolorit allerdings hat mit dem Wiener Bilde weniger Gemeinsames, als ein später Burgkmair mit einem frühen. Ob wir es nun hier wirklich mit einem späten L. Beck zu thun haben, oder ob die Verwandtschaft des Bildes mit dessen Holzschnitten aus engen Beziehungen Giltlinger's zu unserem Künstler erklärt werden muss, das wage ich erst zu entscheiden, wenn ich Giltlinger's Bilder in Florenz und Paris genauer studirt und auch den Zustand des Augsburger Bildes nochmals untersucht habe.

Die beiden andern Gemälde, welche noch für Beck in Betracht kommen, befinden sich als Nr. 108 und 116 im fürstlich Hohenzollerschen Museum zu Sigmaringen und sind dort als „oberdeutsch (angeblich von Tobias Stimmer)“ bezeichnet. Es sind Pendants, auf dem einen St. Nikolaus, auf dem andern Sta. Barbara, beides Halbfiguren vor Renaissancearchitektur. Ich habe diese Bilder früher, beim ersten Besuche der Galerie, für Burgkmair gehalten; die Farbenstimmung ist sehr fein, das Karnat warmbraun, in der That ganz ähnlich wie bei manchen Gemälden dieses Künstlers, hingegen ist die Zeichnung für ihn zu schwach und sowohl die Gesichtstypen als auch der Faltenwurf zeigen Eigentümlichkeiten, welche speziell für Leonhard Beck charakteristisch sind.

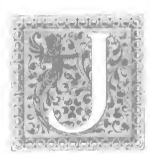
ALFRED SCHMID.



DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Fortsetzung.)



M vorigen Jahre hatte in der *englischen* Abteilung *J. R. Reid* die Führung, diesmal nahm ein Vertreter der klassischen Richtung, *Frederik Leighton*, seine Stelle ein. Er sandte neben einer Skizze und einem Porträt ein Hauptwerk: „Perseus und Andromeda", eigenartig komponirt, mit warmem, an lebhaften Kontrasten reichem Kolorit, fein und sorgsam durchgearbeitet, ein Bild, das trefflich geeignet wäre, den schon historisch gewordenen Namen seines Schöpfers in einer modernen Galerie zu repräsentiren. Ein Anschluss an klassische Muster, eine gewisse Abneigung gegen die extremen Ziele der neuen Schule blieb auch in den meisten übrigen englischen Gemälden jüngerer Meister fühlbar. *Arthur Hacker* hatte bei seiner Scene aus Kingsley's „Hypatia" offenbar weniger den geistigen als den malerischen Gehalt des Stoffes im Auge, das Problem, einen nackten Frauenleib im Wüstensand und unter glühenden Sonnenstrahlen darzustellen. Er hat dasselbe virtuos gelöst — man brauchte, um dies recht zu schätzen, nur das Nackte auf den Bildern eines *Sauber, Thompson, Solomon* oder vollends der *Henriette Ral* zu vergleichen — aber eine gar zu salonfähige Glätte haftet hier dem impressionistischen Farbenauftrag an. Um so kraftvoller wirkte der Realismus, mit dem *Stott of Oldham* seine badenden Knaben — ein Gegenstück zu dem Fleischer'schen Bilde — und die Mädchen beim Reigentanz schilderte; diese beiden umfangreichen Gemälde zählten zu den besten Freilichtstudien der Ausstellung. Im übrigen ist von der englischen Abteilung neben den feinen Stimmungslandschaften von *Dudley Hardy* und *Alfred East* nur noch die schon durch ihre Komposition auffällige „Verkündigung" von *Marianne Stokes* zu erwähnen.

Die *Polen, Russen* und *Ungarn* darf man hier zu einer Gruppe vereinen. Die nationalen Elemente, welche ihrer Kunst zu eigen sind, haben etwas Gemeinsames, das auch in München diesmal fühlbar wurde: vor allem die Verve und Energie des malerischen Vortrags. Tiefe, warme Farbentöne, welche die moderne Schule so lange verbannte, sind bei den Hauptmalern des Ostens dauernd in Kraft geblieben, und die koloristischen Probleme, in welchen auch sie der neuen Richtung zu genügen suchen, sind anders geartet, als im Westen. Man liebt es weniger, die Licht- und Schattenwirkung als solche zu studiren, man geht vielmehr von der Farbenharmonie selbst aus und stimmt das ganze Bild auf einen durch eine Lokalfarbe bezeichneten Grundton. Dazu kommt ferner eine Neigung zum Effekt, zu wirkungsvoller Stoffmalerei, eine beredte, drastische Charakteristik des Figürlichen und eine leise Schwermut in der Auffassung der Landschaft. Für das letztere boten besonders die Polen *Kowalski-Wierusz* und *Chelmonski* charakteristische Beispiele. Das Spezialgebiet *Joseph von Brandt's* hatte diesmal auch *Franz Roubaud* mit seinem Tscherkessenbild „Verwundet" erfolgreich betreten, und seinen Einfluss verriet auch *Jan Rosen's* „Schlacht bei Stoczek". Polens größter Historienmaler, *Matejko*, bewährt in seinem figurenreichen Gemälde „Erklärung der polnischen Konstitution am 3. Mai 1791" bei der Wiedergabe der einzelnen Persönlichkeiten die alte Kraft und Sicherheit der Charakteristik, aber er lässt in ihm gerade diejenigen Vorzüge vermissen, welche in der neuen Schule am meisten gelten, vor allem die richtige Luftperspektive. Die Gestalten des Vorder-, des Mittel- und des Hintergrundes sind mit völlig gleicher Exaktheit gemalt, das Beiwerk, welches vom Auge des Beschauers am weitesten entfernt ist, wird mit derselben miniaturartigen Feinheit geschildert, wie die in nächster

Nähe befindlichen Gegenstände, als spiele die ganze Scene in einem luftleeren Raume. Dieser Mangel ist, wie verlautet, der Kurzsichtigkeit des Malers zur Last zu legen. — *Anna Bilinska* hatte die gleichen trefflichen Porträts gesandt, die ihrem Namen auf der Berliner Jubiläumsausstellung neuen Glanz verliehen, und neben ihr standen *Kowalski-Wierusz* (Porträt des † Freiherrn von Lutz), *Badowski* und *Podkowinski*. Schulung durch die Münchener Freilichtmalerei sprach aus dem gar zu saubern Bilde von *Szymanowski*, „Idylle", und eine ähnliche Auffassungsweise bekundete die tüchtige Arbeit von *Olga von Boznanska*. Zwei Polen endlich haben den etwas zweifelhaften Ruhm, der Ausstellung einerseits das drolligste, andererseits das abstossendste Bild geschenkt zu haben: *Wodzinski* in seiner „Gigerldeputation" und *Malczewski* in seiner „Letzte Etappe" genannten Scene aus einem Armenlazarette; beide aber bewiesen ein achtunggebietendes Können.

Ungewöhnlich ansprechend war der Gesamteindruck des *ungarischen* Saales. *Géza Peske's* Knabenbildnis ist sowohl in der malerischen Haltung als auch in der Charakteristik von hoher Feinheit; ihm gesellten sich die Porträts von *Benczur*, *Basch* und *Horowitz*, eine treffliche Landschaft von *Béla von Spanyi* und zwei mit gutem Humor durchgeführte Sittenschilderungen von *Alexander Bihari* („Programmrede") und *Stefan Csok* („Dienstbotenbüreau").

Wenn auch nicht so glänzend, wie an der Berliner Jubiläumsausstellung, hatte sich *Österreich* in München diesmal doch stattlicher beteiligt, als früher. In seinen Sälen war zwar keines der Hauptwerke des diesjährigen Salons zu suchen, wohl aber eine große Reihe von Bildern, deren Reiz ein eingehendes Studium lohnte, nur durfte man dabei weder eine ausgeprägt nationale Stilweise, noch einen eigenartigen Einfluss der neuen Schule erwarten. Die letztere hat in Österreich nur unter gemäßigter Form Eingang gefunden, deren Art in München beispielsweise durch die trefflichen Arbeiten von *Leo Lerch* und *Hans Temple*, sowie durch das an Lieblingsmotive Skarbina's erinnernde Bild von *A. Seligmann* gekennzeichnet wurde. Das einzige Gemeinsame, was sich an diesen österreichischen Werken entdecken ließ, war eine leichte, effektvolle Auffassungsweise, die weder besonders tiefe seelische, noch besonders kecke technische Probleme aufstellt, die bei einem mehr äußerlichen Erfassen der Aufgaben stehen bleibt, aber fast stets einen gefälligen, salonfähigen Ton wahrt und nicht selten auch echte Vornehmheit erreicht. — Unter den Einzelnamen fehlten einige der klangvollsten nicht. Ich erwähne nur von den Porträtisten *H. v. Angeli* und *L'Allemand*, von den Landschaftsmalern neben *Emil Schindler*, dessen köstliche Arbeiten auch hier bezeugten, welchen Verlust der Tod ihres Schöpfers für unsere Kunst bedeutet, *Robert Ruß* und *Eduard Ritter von Lichtenfels*. Aus kaiserlichem Besitz war unter anderem das groß gehaltene Bild der römischen Ruine in Schönbrunn von *Carl Moll* gesandt worden. *Eduard Veith's* Skizzen für die malerische Ausschmückung des Kunsthofes im Prager Rudolfinum vergegenwärtigten die dekorative Malerei historischer Gattung, *Benno Knüpfer's* Meeresidyllen und *Adolf Hirschl's* „Prometheus" die ideale Richtung einer von Gestalten der antiken Welt erfüllten Phantasie. *Alois Hans Schramm* hatte sich in seinem umfangreichen Bild „Gloria" ein äußerlich ähnliches Thema gestellt, wie Gotthard Kuehl, aber er verlegte die Scene in das achtzehnte Jahrhundert und in eine überreiche Barockkirche, wählte einen fast monumentalen Maßstab und verlieh dem Ganzen den Charakter eines effektvollen Schaustückes, an welchem künstlerisch vor allem die meisterhafte Behandlung der Architektur und die treffliche Lichtwirkung zu rühmen sind. Die Miniaturen eines *Max Schödl* und der *Marie Müller*, sowie die Blumenstücke der *Wisinger-Florian* gaben der mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt zusammengesetzten Abteilung der österreichischen Malerei ihren intimsten Reiz.

Überblickt man zum Schluss die ausländischen Arbeiten in ihrer Gesamtheit, so erscheint die so häufig ausgesprochene Befürchtung, Münchens Ausstellungen gefährdeten die ruhige *nationale* Entwickelung deutscher Kunst, diesmal am wenigsten berechtigt. Der Bestand an fremden Werken bot zwar auch in diesem Jahre einen für die Schätzung der heimischen Leistungen zuverlässigen Maßstab, aber der letztere war minder eigenartig, und für einzelne Gesichtspunkte auch minder hoch, als früher. Der nivellirende Zug, welcher sich in der deutschen Abteilung bemerkbar machte, hatte auch zwischen dieser und dem Auslande vermittelt und das Gesamtbild einheitlicher gestaltet. So zahlreiche Anregungen, wie im vorigen Jahre, dürften die Münchener Künstler diesmal kaum geerntet haben. Überhaupt konnte man sich des Gefühles nicht ganz erwehren, dass — trotz aller Kampfbereitschaft der Parteien — eine gewisse Ausstellungsmüdigkeit einzutreten beginnt. Von Jahr zu Jahr muss es naturgemäß schwieriger werden, die kunsthistorische Be-

deutung dieser Veranstaltungen auf gleicher Höhe zu halten, nud selbst das im höchsten Grade anerkennenswerte Streben, einzelne neue Anziehungspunkte zu schaffen, vermag hier auf die Dauer nicht genügend zu wirken. Im vorigen Jahre boten die Sonderausstellungen einzelner Meister und die köstliche Sammlung der dem Prinzregenten von der Münchener Künstler-Genossenschaft gewidmeten Ehrengaben eine willkommene Abwechselung des Programms; diesmal hatte man dieselbe in zwei Veranstaltungen gefunden, welche schon völlig abseits der bisherigen Wege und Ziele des Münchener „Salons" lagen: sowohl das *Lenbach'sche Kabinett* mit seinem reichen Inhalt an wertvollen Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Arbeiten der Vergangenheit, als vollends der kleine Saal der *Japaner* waren Sonderausstellungen, die für sich allein gewürdigt werden müssen und sich dem bisherigen Rahmen der jährlichen Kunstausstellungen nur gezwungen fügten. Dem Künstler selbst wie dem Laien boten sie je eine Welt für sich, losgelöst von dem übrigen. Der „Lenbach-Saal" freilich diente noch einem aktuellen Zweck. In mannigfacher Hinsicht mutete er wie eine ernste Mahnung an: ein Gegensatz sowohl gegen die äußere Form unserer Ausstellungen als auch gegen ihren Inhalt. Den Tausenden nach äußeren Gesichtspunkten nebeneinander gehängten Bildern stellte er ein von individuellem Geschmack geschaffenes Kunstkabinett gegenüber und rief gegen das noch vielfach ziellose Treiben der modernen Kunstwelt vereinzelte Zeugen abgeschlossener Epochen der Kunstgeschichte in die Schranken. Was hierin berechtigt ist, wird kein Einsichtiger verkennen. Ist man heute doch mit glänzendem Erfolg bestrebt, sogar in den Museumssälen Abwechselung zu schaffen, die Bilderreihen an den Wänden durch Skulpturen und mannigfache Möbel, Geräte und Erzeugnisse der Kleinkunst zu beleben, an Stelle der Gemälde-Magazine wieder Kunstkammern nach Art früherer Jahrhunderte, jedoch nach Maßgabe historischer Einheitlichkeit zu setzen! Ein ähnliches Vorgehen bei unseren modernen Ausstellungen kann nur freudig begrüßt werden, aber es sind ihm dort schon äußerlich nur enge Schranken gezogen. Wesentlicher war die innere Bedeutung, welche dieser Lenbach-Saal im Hinblick auf seine Umgebung gewann. An Nichtachtung grenzt die Teilnahmlosigkeit, mit welcher zahlreiche jüngere Künstler den Werken der Vergangenheit gegenüberstehen. Die Zeit, in welcher der Maler die Pinakotheken als „Kunsttempel" ansah, wo man „das Hochamt an keinem Sonn- und Feiertag versäumen dürfe", sind längst vorüber. Viele jüngere Maler sind in unseren Museen nur anzutreffen, wenn sie etwa den Auftrag erhalten haben, ein altes Bild zu kopiren. Diese Erscheinung ist nicht unbegreiflich und nicht unverzeihlich. Es steht ihr vielfach ein von neuer Begeisterung getragenes Naturstudium gegenüber, und jede Revolution pflegt mit der Nichtachtung des Bestehenden zu beginnen. Aber die höhere Entwickelungsstufe ist diejenige, auf welcher der durch neue Offenbarungen geschärfte Blick auch die Rückschau nicht mehr vermeidet und die unsterblichen Lehren der Vergangenheit für die Gegenwart nutzbar macht. Kein lebender Maler ist berufener, dies zu lehren, als der, dessen Name in der Kunstgeschichte *unserer* Tage in unvergänglichem Glanze strahlen wird, und dessen Werke dennoch zugleich auch neben denen eines Rembrandt, Velazquez und Rubens bestehen. Mit *Lenbach's* Namen am Eingang erschien jener Saal mit seinen Meisterwerken der Vergangenheit wie eine Illustration zu dem Ausspruch Anselm Feuerbach's: „Studirt die alten Meister, legt zu rechter Zeit eure eigene Individualität in die Wagschale, dann werdet ihr ziemlich genau erkennen, was ihr vermögt." Das sollten selbst diejenigen beherzigen, die den Schlusssatz Feuerbach's: „Andere Wege giebt es heutzutage nicht" für antiquirt ansehen.

Aber noch durch ein anderes Mittel hat die diesjährige Ausstellung sich neue Reize verschafft: neben der spärlich beschickten Abteilung der „Vervielfältigenden Kunst" und der noch spärlicheren Gruppe „Architektur" war diesmal die *Plastik* weit reicher vertreten als sonst. In meinem vorjährigen Bericht habe ich an gleicher Stelle dies als besonders erwünscht bezeichnet, und der Erfolg hat die Berechtigung dieses Wunsches bestätigt. Vor allem wird die Kunstgeschichte der Zukunft dieser Münchener Ausstellung gedenken müssen, denn was diesmal an Skulpturen im Glaspalast vereinigt war, bot in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit eine Übersicht über einzelne Hauptströmungen innerhalb des bildnerischen Schaffens der Gegenwart.

(Fortsetzung folgt.)



Pusztenkirche zu Szent-Kiraly.

UNGARN IM WERKE DES KRONPRINZEN RUDOLF.

VON *JOSEF DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.

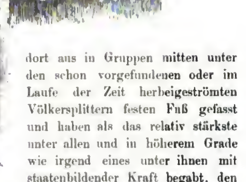
> „Niemand aber erhebe sich
> über dich, du grüne Ebene,
> du Zierde Ungarns."
>
> Eötvös, Der Dorfnotar.



AST gleich weitab vom eisigen Nordpol wie vom heißen Äquator, beinahe im Centrum des östlichen Teiles von Mitteleuropa liegt ein Erdstrich von scharf markirter geographischer Individualität. Der mächtige Wall der Karpathen umspannt ihn in einem ungeheuren Bogen von 1400 km Länge von Pressburg und Theben bis an das äußerste Ende Siebenbürgens sich erstreckend im Norden und Osten; nach Westen liegt er offen da; im Süden bilden die Gelände der Donau und Save, der Kulpa und Una, der Zug des Velebich und die Küsten des Golfes von Quarnero seine Grenzen. Das ist das Ländergebiet der Krone des heil. Stephan, auch in seinen politischen Formen von den Staaten des Occidents vielfach verschieden, in kulturhistorischer, wie in ethnographischer Beziehung in hohem Grade interessant. Dem Königreich Ungarn haben nach einander das schon von König Stephan eroberte und bis zu den Türkenkriegen durch Statthalter (Woiwoden), während derselben von eigenen Dynasten regirte Siebenbürgen, im elften und zwölften Jahrhunderte die Königreiche Kroatien und Slavonien, im vorigen Fiume und das Küstenland sich angegliedert. Als Reste zertrümmerter Reiche, vorgeschobene Posten auswärtiger Nationen und Zeugen einer mit bewusster Absicht durchgeführten Kolonisation bewohnt eine nicht unbedeutende Anzahl verschiedenartiger Völker die Berge und Thäler, den fruchtbaren und den wenig ergiebigen Boden ringsum an seiner weiten, kräftig ausgestalteten Peripherie. Aber alle verbindet ein energisches, kerntüchtiges Element zu einem großen, achtunggebietenden Ganzen. Es gehört hinsichtlich seines Äußern und seiner Sprache weder ihnen, noch ihren Brüdern Nord-, West- und Südeuropa's an. Das Idiom der Magyaren rechnet die Wissenschaft zu den sogenannten agglutinirenden Sprachen. Aber es kann mit seinen vierzig rein artikulirten Lauten, die, in regelmäßige Akkorde zusammengefügt, sich zu den einzelnen Worten gruppiren, mit seinem Wohlklang, vollkommenem Satzbau und mit seiner klaren, präzisen Ausdrucksweise den feinsten Geistesinstrumenten der civilisirten Menschheit sich an die Seite stellen. Im Typus sind die Söhne von Árpáds Scharen, trotz

zahlreicher Blondköpfe, den Tscherkessen und Persern ähnlicher, als den Romanen, Germanen und Slaven. Dass sie aber in ihrer seelischen Anlage eine große Anzahl eben jener Eigenschaften in sich vereinigen, die gerade bei den westeuropäischen Nationen von jeher und allerorten als das unterscheidende Kennzeichen der „echten Göttersöhne“ unter den Sterblichen betrachtet worden sind, beweisen sie uns täglich und stündlich und beweist in dem Buche ihrer Vergangenheit jede Seite und jedes Blatt. In der weiten Tiefebene, wohin von dort aus, wo der Kranz der Berge





Ungarische Funde aus der Bronzezeit.

die geringste Breite hat, die Windungen der Thäler sie herabgeführt, fanden die Magyaren den ihren angeborenen Neigungen und ererbten Lebensgewohnheiten am meisten entsprechenden Boden. Dort haben sie in dichter Masse sich angesiedelt; von dort aus in Gruppen mitten unter den schon vorgefundenen oder im Laufe der Zeit herbeigeströmten Völkersplittern festen Fuß gefasst und haben als das relativ stärkste unter allen und in höherem Grade wie irgend eines unter ihnen mit staatenbildender Kraft begabt, den Slowaken im Nordwesten und den Ruthenen im Nordosten, den Slowenen, Kroaten und Serben im Mur-, Save- und Draugebiet, den Rumänen Siebenbürgens und den Deutschen im Westen, Süden und Osten, von den nomadisirenden Zigeunern und den unvermeidlichen Juden ganz abgesehen, das einheitliche Gepräge des Ungarn aufzudrücken nicht vergeblich sich bemüht. Wir können die charakteristische Eigenart, das Denken und Empfinden, die Dichtung und Sage, Sitte und Tracht, vor allem aber die tausendjährige, wechselvolle Geschichte der Magyaren gegenwärtig mit wenigen Blicken und ohne sonderliche Mühe überschauen. Von der großen, unter den Auspizien S. k. k. Hoheit des verewigten Kronprinzen Rudolf unternommenen Publikation sind von den Ungarn gewidmeten Bänden zwei, von denen der eine Ungarn und seine Bevölkerung im allgemeinen, der andere die Tiefebene des Alföld im besonderen behandelt, unlängst zum Abschlusse gelangt. Sie bieten eine interessante, von einer auserlesenen Schar der gediegensten ungarischen Schriftsteller mit Maurus Jókai an der Spitze gearbeitete Artikelfolge. Große Gesichtspunkte und eine vollständige Beherrschung der Stiltechnik finden sich in letzterer selbst bei den nur bestimmte Kreise oder einen ein-

zelnen Fachmann interessirenden Essays. Auf illustrativem Gebiete hat das „Kronprinzenwerk" des Vortrefflichen schon genug geboten. Die unter der tüchtigen Leitung Professor G. Morelli's in Holz geschnittenen Zeichnungen ungarischer Künstler gehören — die diesseitigen Leistungen in allen Ehren! — unter seinen Bildern zu den allervorzüglichsten [1]). Ein scharfer Blick für die markanten Charakterzüge, aber auch das tiefe, mit aufrichtiger Liebe gepaarte Verständnis der Seele nicht bloß des eigenen, herrschenden Volksstammes sind der Illustration wie dem Texte gleichermaßen eigen. Dass es in letzterem an jenem echt magyarischen Humor nicht gebricht, der seine Mitbürger gerne stichelt, dass er von



Die fünf Hügel (Öthalom) bei Glogovácz. (Arader Comitat.)

echtem Patriotismus getragen und durchwärmt wird, braucht wohl nicht erst besonders gesagt zu werden.

„Flusswelt", dies ist vom kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte aus die richtige Bezeichnung der vom breiten Gürtel der Donau im Westen und Süden begrenzten ungarischen Tiefebene. Ihren eigenartigen, zerstörenden und Leben erzeugenden Genius bildet die Theiß, an deren Ufern die ältesten Ansiedlungen der Urbewohner und die ersten Hütten und Zelte der Familien aus Árpáds Gefolge gestanden haben, in deren Gebiete heute noch rein und voll, wie nirgends anders im Lande, die magyarische Sprache ertönt, der Typus des Orientalen in Physiognomie und Gestalt am vollkommensten sich erhalten hat. Wir geben im nachfolgenden unseren Lesern einige Züge des modernen Ungarn und des alten im modernen. Die Geschichte des Landes gehört in den Rahmen unserer Darstellung nicht hinein. Wir führen aber gelegentlich einige ihrer Hauptmomente an; sie sind zum Verständnisse der Gegenwart und ihrer Zustände unerlässlich.

Neben Pfahlbauten sind die gewissen Tumuli, denen der Reisende in Ungarn auf Schritt und Tritt begegnet, die wichtigsten Reste aus dessen prähistorischer Zeit. Ihre Höhe variirt zwischen 50—100 Metern bei entsprechender Basis; gelegentlich finden sich deren mehrere zu Gruppen zusammengeordnet, wie z. B. die Fünfhügel (Öthalom) bei Glogovácz (Arad). Von den Namen, die sie führen, deuten so manche auf ihre ehemalige Bestimmung oder auf ihre wirklichen oder vermeintlichen Urheber hin, z. B. die Leshalom, Spähhügel, Testhalom, Leichenhügel, Cziganyhalom, Zigeunerhügel, vor allem aber die Kúnhalom, Kumanenhügel. Wie die zuletzt angeführte Bezeichnung besagt, sind viele dieser Hügel verhältnismäßig jung. So manche lassen sich thatsächlich kaum bis zu den Anfängen der Árpádenepoche zurückdatiren. Werkzeuge und Waffen des Neolith-Zeitalters, Bronzegegenstände mit außerhalb

1) Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien 1888 und 1891. Ungarn. Bd. I und II. Bd. III. Liefg. 1. Bis zu welchem Grade die Übersetzung L. Hevesi's das magyarische Original prägnant wiedergiebt, kann ich, des Magyarischen unkundig, nicht beurteilen. Ich weiß nur so viel, dass sie nicht den Eindruck einer Übersetzung, sondern eines trefflich geschriebenen Originals macht.

des Alföld höchst sporadisch vorkommenden Verzierungen, eiserne, keltische Ketten, Dolche und Schwerter, dies sind die wichtigsten Gegenstände, die man aus diesen Tumulis zu Tage fördert; daneben aber gelegentlich auch Geräte, die auf eine frühe Verbindung mit Griechenland hinweisen, Gegenstände, bei denen der Einfluss der römischen Provinzialkunst unverkennbar ist, goldene oder stark vergoldete und edelsteingeschmückte Verzierungen aus der Völkerwanderungsepoche, welche die Einwirkung von Byzanz, aber auch das Walten des heimischen Volksgeistes deutlich verraten, bis zu den Geflechten aus Silberdraht, welche für den Beginn der Magyarengeschichte, da die Goldschätze der Avaren nicht mehr vorhanden waren, charakteristisch sind.

Der Römer hat Pannonien, Syrmien, Dacien seinem Schwerte unterworfen, an den Grenzen des Theißgebietes machten seine Legionen Halt. Von den Städten keltischen Ursprungs am Rande des Alföld, die sich ziemlich rasch romanisirt hatten, ist bis auf Siscia und Sirmium, Sziszek (Sisek) und Szerém (Srem) selbst der Name untergegangen. Das Gewitter, welches sie zerstörte, kam aus dem Alföld, dem Wetterwinkel des sinkenden Imperiums. Zwischen die Zerstörer Carnuntums, die bis in die Karpathen hinein sich ausdehnenden Quaden und die ostwärts sitzenden Dacier schoben die Hunnen, Ostgoten und Langobarden, die Gepiden und Avaren im Verlaufe der Völkerwanderung sich in das Theißgebiet hinein. Von den Ostgoten, Gepiden und Langobarden ist nur mehr der Name und vielleicht noch ein oder der andere Schmuckgegenstand erhalten; an die Avaren erinnern jene mächtigen, als Csörsz-Graben, Teufelsgraben etc. bekannten Erdwälle, die im Alföld meilenweit der Länge und der Quere nach verlaufen, noch im achtundvierziger Kriege in ihrem südlichsten Zweige, den „Römerschanzen" eine Rolle gespielt haben, und teilweise wohl mit den von Karl dem Großen gestürmten „Ringen" identisch sind. Am lebendigsten erhält sich bei den Magyaren das Andenken an die Hunnen und ihren großen König Attila, der zu Etellaka (Etzels Wohnsitz) auf der Puszta von Balmáz-Ujváros und zu Jászbéreny seine Paläste hatte, in der Nähe des heutigen Szegedin den staunenden byzantinischen Gesandten empfing, vielleicht aus den am Pontusgestade angefertigten Goldgefäßen von Nagy-Szent-Miklós (gegenw. im k. k. Antikenkabinett zu Wien) tafelte und in der Theiß, oder, wie die Jazygier behaupten, in der Zagyva begraben ward. Und kein Wunder, dass dem Magyaren der große König und seine Scharen teuer sind. Hält er sich doch desselben Stammes mit ihnen; hat ihm doch seine Volkssage so manchen ihm selbst eigentümlichen Charakterzug von ihnen bewahrt. Die direkten Abkömmlinge der Hunnen sollen die heutigen Székler Siebenbürgens sein. So will es wenigstens die Legende von Csaba, dem Sohne Attila's und seinem immer noch wiederkehrenden Geisterheer.

Der Adler war das Feldzeichen der Hunnen und bis auf Herzog Géza auch der Fahnenschmuck der Magyaren. In der Békéser Gegend (Békés-Friede) begegneten die Scharen Arpáds zum erstenmale den Hunnenszéklern. Möglich, dass sie auch in den Resten der Avaren und in den Nachkommen der schon in der Römerzeit zwischen der Donau und Theiß ansässig gewesenen Jazyges Metanastae verwandte Elemente vorfanden. Inschriften, Mithrasreliefs und Votivaltäre mit absonderlichen asiatischen Götternamen, sowie Reste des Limes Dacicus im Gebiete der schwarzen und weißen Körös, dies sind die wichtigsten Denkmälergattungen, welche das Römertum von seiner Herrschaft an den Grenzen des Alföld zurückgelassen hat. Weitaus jünger als diese sind die ältesten monumentalen Überreste des Christentums, das Goldkreuz aus dem Avarengrabe von Ozora, die Fresken in der Krypte des Domes von Fünfkirchen und der im Pester Nationalmuseum befindliche Szégzsardar Sarkophag. Die Christianisirung der Magyaren kostete schwere Mühe. Sie konnte erst erfolgen, als nach der blutigen Lektion in der „Hunnentränke" von Dortmund, bei Merseburg und Augsburg die abenteuernden Söhne der Steppe sesshaft geworden, und das berühmte Lehel'sche Horn, ein Meisterwerk byzantinischer Elfenbeinschnitzerei und nachmaliges Abzeichen der Oberkapitäne von Jazygo-Kumanien, in Jászberény definitiv zur Ruhe gebracht worden war. Was der Orient vergebens unternommen und Wolfgang von Einsiedeln, sowie die Bischöfe Pilgrim von Passau und Adalbert von Prag ohne Erfolge zu ernten versucht, das führte Stephan der Heilige, überzeugt, dass der Magyar nur als Christ sich im christlichen Abendland behaupten könne, mit schonungsloser Niederwerfung jeglichen Widerstandes durch. Es war im Jahre 1000, dass die civilisatorische Thätigkeit des Ungarnherzogs von dem Träger der höchsten geistigen Autorität auf Erden ihre wohlverdiente Anerkennung erhielt, dass der Gemahl der aus kaiserlichem Geblüte entsprossenen Prinzessin Gisela sich als erster apostolischer König von Ungarn (Rex apostolicus) die vom Papst Sylvester II. geschickte Krone auf seine Stirn drückte. Aber das Christentum machte nur langsame Fortschritte im

heidnischen Lande und war, wie die an den heil. Gerhard erinnernde Legende vom Blocksberg (St. Gerhardsberg, Szent-Gellérthegy) bei Pest beweist, von den Gefahren der Ausrottung häufig bedroht. Das Mátra- und das Bükkgebiet beherbergen in den „Hexenstühlen“ Opfersteinen, „Bienenkörben“ (heidnischen Mausoleen) etc. noch heute zahlreiche, kaum berührte Heiligtümer der Urreligion, und auch in so manchem Volksgebrauch hat sich ein oder das andere aus ihrem Kultus erhalten, mit dem wohl auch der „Sonnenhieb“ des Königs zusammenhängt, den er, die berühmte, mit dem Diadem des Kaisers Manuel Dukas zusammengeschmiedete und mit dem „sinkenden Kreuze“ verzierte Corona Sancti Stephani auf dem Haupte, nach allen vier Weltgegenden auf dem „Krönungshügel“ führt.

Mit Andreas III. erlosch im Jahre 1301 die Arpadendynastie, ausgezeichnet durch Regenten wie Ladislaus der Heilige, der Gründer der Groß-Wardeiner Kathedrale, wie der wissenschaftlich gebildete „Bücher-Koloman“, wie Béla II. „der Blinde“, Ladislaus IV. der Kumane, Emerich, Andreas II., Béla IV. Es kam die glorreiche Zeit eines Karl Robert und Ludwig's von Anjou, genannt der Große, die traurige Epoche des mit der deutschen Kaiserkrone geschmückten Sigmund, Wladislaw's I. und des Ladislaus Posthumus, bis dann endlich das Reich, nachdem es unter Mathias Corvinus' zweiunddreißigjähriger Regierung nochmals eine Glanzperiode gehabt, unter Wladislaw II. traurigen Angedenkens immer tiefer sinkt und unter Ludwig II. vollends in den Staub getreten wird. Es ist sehr die Frage, ob die Durchzüge der Kreuzfahrer, die in Ungarn eine so große Menge von Salzburger und Friesacher Münzen verstreuten, dass das Pester Nationalmuseum mehr als jedes andere Kabinett davon besitzt, demselben zum Vorteil gereichten. Der Einfall der Mongolen unter Béla IV., die es ein Jahr hindurch plünderten und verheerten, machte es zu einer menschenleeren Wüste. Auf der Flucht vor den Mongolen war der letzte Schwarm der Jazygen und Kumanen in das Land gekommen, eines wilden von den Magyaren bitter gehassten Volkes, das stets Klinge an Klinge mit ihnen geblieben war und ihre Sitze zu wiederholten Malen und zwar so lange verheert hatte, bis es selbst zwischen Zemplén und der Drau, der Theiß und Komorn welche bekam, in denen die unstäten Nomaden von einst, die in den Schlachten bei Wiener-Neustadt und am Marchfelde neben dem schwergerüsteten Ritter die leichte Kavallerie zu Ehren gebracht, in den sesshaften Ackerbauern und reichen Grundbesitzern von jetzt, die das allerechteste Magyarisch sprechen, kaum noch zu erkennen sind. Die Wunden, welche diese „letzte Welle der Völkerwanderung“ und die Mongolen der ungarischen Ebene geschlagen, begannen kaum erst zu heilen, da brach, alles verwüstend, der Bauernaufstand Georg Dósza's aus, da zog vom Ostende Europa's über Adrianopel, Widdin, Nikopolis, Varna, die Türkenflut immer näher und näher, bis ihr durch den heldenmütigen Johann Hunyadi und Johann Kapistran bei Belgrad noch einmal, freilich nur für eine kurze Weile, Halt geboten wurde. Die Verbindung mit dem Orient brachte es mit sich, dass auch am ungarischen Hofe im frühen Mittelalter byzantinische Tracht und Sitte herrschte. Einen Beweis dafür liefert die berühmte Reiterstatuette des Pester Nationalmuseums, da die ehernen Bildsäulen der ungarischen Könige seit 1660 nicht mehr existiren, die den Platz vor dem Dome von Großwardein geziert, das interessanteste Denkmal mittelalterlicher Plastik in Ungarn. Die ursprüngliche Anlage der Großwardeiner Kathedrale war, wie die der Dome von Fünfkirchen, Agram und Stuhlweißenburg, romanisch. Dass auf die Entwickelung der kraftvollen, gedrungenen Erscheinung des romanischen Stiles in Ungarn und seiner nationalen Eigentümlichkeiten (vgl. darüber Schnaase VII, S. 629 ff.) ebensogut die französischen wie die deutschen Bauschulen ihren Einfluss geübt haben, ist bekannt. Nur ein geringer Bruchteil von den zahlreichen gotischen Kirchen des Landes gehört, wie der Dom von Kaschau, in dem sich die daselbst typisch gewordene romanische Kirchenform mit dem centralen Schema der Trierer Liebfrauenkirche kreuzt, noch in das vierzehnte Jahrhundert; die meisten zeigen die konstruktive Nüchternheit und das überladene, ausgeartete Detail des sechzehnten. Von den glänzenden Profanbauten der Gotik in Ungarn ist das Ofener Schloss des Königs Sigmund ebensowenig erhalten geblieben, wie das einst vielgerühmte „irdische Paradies“ auf dem Visegrád. Aber noch steht mit ihren Zinnen und Mauern die Burg des großen Gubernators, Vájda-Hunyád. Sie bietet, neuererzeit wiederhergestellt, noch eine kleine Vorstellung von der damals an Fürstensitzen herrschenden Pracht.

Mit der Thronbesteigung Karl Robert's von Anjou wurde Italien für den Geschmack der Großen und des Hofes tonangebend; die Feldzüge Ludwig's des Großen in Neapel erschlossen den Söhnen der Tiefebene eine neue Welt. Es ist bekannt, dass am Hofe des Mathias Corvinus, unter dessen Führung

die Ungarn zum erstenmale vor den Mauern Wiens erschienen, der Humanismus und die Renaissance eine Pflegestätte gefunden haben. Leider ist seine hochberühmte Ofener Burg zusamt ihrem Gemälde- und Statuenschmuck von der Hand eines Benedetto da Majano, Filippino Lippi und Leonardo da Vinci (?) in den Stürmen der Folgezeit zu Grunde gegangen. Die Reste seiner an 10000 Codices zählenden Handbibliothek, der Corvina, hat nach der Wiedereroberung Ofens Graf Marsigli in seine Heimat, nach Bologna entführt. Die Büste Ladislaus des Heiligen, einst im Domschatze von Großwardein, gegenwärtig in Raab, die Chorstühle, die Grabdenkmale und das Tabernakel in der Kirche zu Nyir-Bátor, dem Stammsitz der Báthoris, sowie die auf der Puszta von O-Kigyós gefundenen Gegenstände von italienischer Niello-Arbeit, dies sind die spärlichen im Alföld vorhandenen Überreste der Renaissance. Wäre nicht neuerdings eine Völkerwanderung über das unglückliche Land dahingebraust, wir hätten vielleicht neben der portugiesischen, spanischen, französischen und deutschen auch eine ungarische Renaissance zu verzeichnen. Der Einmarsch Ludwig's des Großen in Neapel erfolgte anderthalbhundert Jahre vor dem Zuge Karl's VIII. nach Italien, die Erhebung Filippo Scolari's auf den Sitz der reichen und mächtigen Temeser Gespane und die Verknüpfung Ungarns mit der Geschichte der florentinischen Malerei im Namen Masolino's siebzig Jahre vor der Berufung Andrea Sansovino's nach Portugal und hundert Jahre vor der Thätigkeit eines Andrea del Sarto und Benvenuto Cellini am Hofe Franz' I. Um dieselbe Zeit, da der Florentiner den ungarischen Boden betrat, zog der Goldschmied aus der edlen Familie Ajtóssy aus der Heimat in die Fremde. Es war der Vater Albrecht Dürer's, bei dem, sein deutsches, mütterlicherseits ererbtes Gemüt in allen Ehren, an seinem Äußern der Magyarentypus, je älter er wurde, immer mehr zu Tage trat. Verrät nicht auch die intime Kenntnis des Pferdes den Abkömmling des Reitervolkes? Erinnern seine gespenstigen apokalyptischen Reiter nicht an Kumanen und Tataren, an das von der Heimat seines Vaters schon erduldete und wieder gewärtigte Elend? Im Jahre 1498 war die Apokalypse erschienen. Am 29. August 1526 hielten die von Dürer im Geiste geschauten Dämonen auf der Wahlstatt von Mohács ihre grausige Ernte.



Goldgefäße aus dem Schatze von Nagy-Szent-Miklós.

Mit der Eroberung von Temesvár hatte der Osmane den Höhepunkt seiner kriegerischen Erfolge in Ungarn erreicht. Was er besaß von Ungarn, bildete mit dem adriatischen Meere und Temesvár als Endpunkten der Basis und Fülek als Spitze die vorgeschobene Bastion des Orients, was von Ungarn noch übrig geblieben, war nur ein schmales, den Westen vor den Einbrüchen der Türkenhorden notdürftig schützendes, von letzteren stets verwüstetes Glacis. Unglückseligerweise musste gerade in seiner kritischsten Stunde auch noch der innere Unfriede,

der Bürgerkrieg die Kräfte des Landes zersplittern. Wie gewisse eigenartig geformte hölzerne Grabdenkmale der ungarischen Protestanten beweisen, haben sich die Reformationsideen auf dem ungarischen Boden mit den islamitischen gekreuzt. Der Hoch- und Kleinadel, die Städte und das Volk wurden erst lutherisch, dann calvinisch. Aber bald traten die Magnaten unter dem Einflusse der Gegenreformation in großer Anzahl zur alten Kirche zurück, während ein großer Teil des niederen Adels, die Bürger und Bauern bei der neuen Lehre beharrten. Die Beschützer der letzteren blieben die, mit Ausnahme der katholischen Báthory's, sämtlich protestantischen Fürsten Siebenbürgens, Bocskay, Bethlen, Rákóczy, die, um sich zu behaupten, dem Türken die Huldigung leisteten. Nach den Erbverträgen waren die Habsburger die Herren im Lande und im Interesse seiner Verteidigung die Förderer der Glaubenseinheit, der Kräftigung der königlichen Macht. Die Not der Zeit hatte viele Menschen elend und heimatlos gemacht. Aus ihnen rekrutirten sich die Hayducken Bocskay's, die Kurutzen Emeich Tökölyi's und Franz Rákóczy's II. Der Name und die Erscheinung der Hajducken hatten kein so glücklich Los, wie der Huszar, der im siebzehnten Jahrhundert und in seinen Kriegen auftritt, gleichzeitig mit der vermutlich aus türkischen und tartarischen Elementen hervorgegangenen ungarischen Nationaltracht, die, kaum entstanden, in gewissen Kleidungsstücken, z. B. in der „Hongreline“, schon auf die europäische Mode und auf das Aussehen so mancher Figur, deren Habitus uns Jacques Callot überliefert, ihre Wirkung äußert. Während der Huszar in den großen europäischen Heeren seine Nachahmungen und in letzteren auch in Bälde ebenbürtige Gegner findet, gerät der Hajduck, einst ein tapferer Krieger, oft eine Geißel des Türken, aber gelegentlich auch der Heimat selbst, allgemach in die Domestikenkarriere, obwohl er den Adel erhalten von Stephan Bocskay, der ihn in seinem heutigen Wohnsitze, dem sogenannten Hajducken-Comitat (Hajdu-megye), dessen Hauptstadt gegenwärtig Debreczin ist, angesiedelt. Die grünseidene Fahne Bocskay's wird in der Stadt Szoboszló noch pietätvoll verwahrt; die Befestigungen der Hajducken sind in Trümmer zerfallen bis auf die Citadelle der genannten Stadt und bis auf den gewaltigen stumpfen Turm von Nagy-Szalonta. Türme, weit ausblickende Warten bilden überhaupt schier die einzigen architektonischen Denkmale aus Ungarns Türken- und Reformationsepoche. Kirchen bauten die Protestanten nicht, sie übernahmen sie von den Katholiken. Die Friedensschlüsse von Karlowitz und von Passarowitz besiegelten die Befreiung Ungarns von den Türken, der Szatmárer Friede von 1711 das Ende des Kurutzenkrieges. Die hervorragendsten Helden des letzteren, die Tökölyi, Helene Zrinyi, Bercsé und Franz Rákóczy II. beschlossen ihr Dasein in der Fremde. Zahlreich sind in Ungarn die Denkmale, an die sich der Name des mächtigen Rákóczy'schen Fürstenhauses knüpft, am wichtigsten darunter vielleicht die Befestigungen am Südende des Zempléner Komitats, das von den Glocken (Harang), die auf hölzernen Türmen innerhalb der letzteren hingen, den Namen des Harangod erhalten hat. Bekanntlich läuft auch auf österreichischem Boden ein Schanzenzug von Petronell in der Richtung auf Parendorf und den Neusiedlersee. Man weiß nicht, ward er gegen die Türken oder gegen die Kurutzen erbaut. Der Angst vor den letzteren verdankt aber der vielverlästerte Wiener Linienwall seine Entstehung. Verschwindet er und mit ihm eine Fülle von Reminiscenzen an den zweiten und an den dritten Anmarsch der Magyaren, an die Schlacht bei Trencsin und an die Schlacht bei Schwechat von der Erde, dann wird auf dem



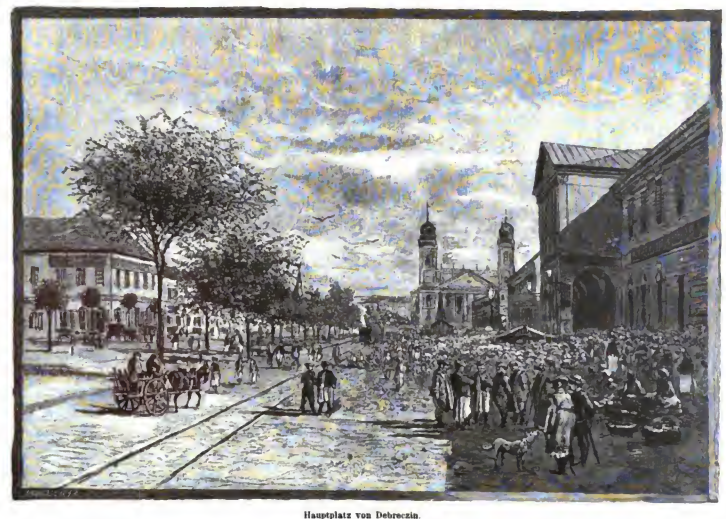
Motiv vom Friedhofe zu Nagy-Körös.

Wiener Boden nur noch das Neugebäude, die Kanzel des Kapristan und die Ruine des Kahlenberger Schlosses die Erinnerung an das aus der ungarischen Tiefebene über die Kaiserstadt emporgestiegene Gewitter, an die Türken- und Kurutzenzeit bewahren.

Von den Burgen des Landes sind die meisten, wie die alte Ofener Feste, erst nach dem Einfalle der Tartaren erbaut worden. Die Kankóburg bei Nagy-Szöllös, die Burgen von Ónod, Erdöd, Nyaláb, Sarvár, Adorján, Szent-Jobb, Pankóta, Torontál-Sziget, Gyula, Bács sind, wie die Katharinenburg von Körösszeg, nur mehr Ruinen, die Kastelle der Telegdis, Pázmáns, Toldys, Csákys in der Umgegend von Großwardein, deren Größe und Schönheit der Italiener Gromo noch im 16. Jahrhundert hervorhebt, Schutt, oder nicht mehr vorhanden. Szinyér ist, wie die Inselburg Kóly, spurlos verschwunden, Székelyhid demolirt, Roszály und Ecsed verödet, Aranyos-Medgyed gebrochen und nur mehr halb bewohnt, Boros-Jenö, noch im siebzehnten Jahrhundert der vielumstrittene Schlüssel Siebenbürgens, jetzt zum Teil zu einer Honvedkaserne, wenn auch nicht ganz stilgerecht wiederhergestellt. Das romanische Kloster zu Százd (Borsod), woran sich Erinnerungen an die Feldherren Géza und Ladislaus knüpften, haben die Wogen der Theiß hinweggespült; das von König Aba gegründete Kloster zu Saár dient als landwirtschaftliches Gebäude und die Gruft des Königs als Keller; die Niederlassungen der „weißen Mönche“, i. e. der Tempelherren von Ersek-Apáti, Püspöki, Nagy-Kereki, Dósza, Darvas (Papok-hegye = Pfaffenberg) und Fekete-Bátor hat die Ungunst der Zeit, bis auf wenige Spuren, hinweggetilgt. Die Tempelherrenkirche, jetzt Franziskanerkirche zu Bács wurde im vorigen Jahrhundert neu errichtet; die romanische Kirche von Poroszló und die demselben Stile angehörige Abtei von Debrö haben den Stürmen der Geschichte getrotzt. Wie den letzteren, so ist es auch einigen gotischen Denkmälern verhältnismäßig gut ergangen, so den Kirchen von Székelyhid und Földerek, der alten Mathiaskirche zu Szegedin, welche noch ein prächtiges, von diesem König geschenktes und gelegentlich auf 60000 Thaler geschätztes Messgewand bewahrt, wie die Kirchen von Szerencs und von Nyír-Bátor, die wir oben bei dem Rákóczy- und dem Renaissancekapitel bereits erwähnt haben, und wie die Kirche von Szalárd, die samt den beiden zuletzt genannten und der wegen ihres Querschiffes interessanten romanischen Kirche zu Ócsa gegenwärtig dem Kultus des reformirten Bekenntnisses dient. Aber auch von den Monumenten der Gotik ist so manches, und nicht eben Unbedeutendes der Zerstörung zum Opfer gefallen. Von der gotischen Erzdechantei zu Pankóta sind erst neuererzeit Reste aufgefunden worden, ebenso vom uralten romanischen Dom von Kalocsa, und von der romanischen, durch die Tartaren zerstörten Kathedrale von Großwardein, an deren Stelle später der gotische Prachtbau sich erhob, der in der Reformationszeit geplündert und entweiht, erst unter Gabriel Bethlen, um für dessen Festung das Material und den Platz zu liefern, abgebrochen wurde. Trümmer, mächtige und imposante Trümmer sind die gotische Kirche zu Nagylak, die gotischen Abteien zu Szer und zu Aracs. Ihr Verschwinden ist nichtsdestoweniger nur eine Frage der Zeit und auch was von romanischen Monumenten, wie ihre moosüberwachsenen Wände, als Grabmal einer barbarisch vernichteten Kultur da und dort noch in die Höhe ragt, hat, wie die Taufkirche zu Csanád, die berühmten Propsteien zu Titel und zu Bács, die als Ziegelrohbau sehenswerte Kirche zu Tamásda, und der Turm auf der Puszta von Herpály keine lange Lebensdauer noch vor sich. Allenthalben, wohin man nur blicken mochte, nichts als brandgeschwärzte Mauern, unkrautüberwucherte Schutthügel und ein entvölkertes, ödes Gebiet, das war die ungarische Tiefebene nach den durch zwei Jahrhunderte auf ihr vor sich gegangenen Kämpfen. In der Puszta, d. h. Steppe, sehen wir noch heute das gewaltigste und erschütterndste Denkmal aus der Tartaren-, Türken- und Kurutzenzeit. Ihre wildbewegte Staffage: riesige, von der wohlgegliederten Hierarchie der Gulyás (Rinderhirten), Csiko's (Pferdehirten), Kondás (Schweinehirten) und Juhász (Schafhirten) gehütete Herden, Brunnenschwengel, zum Schutze vor dem Sturme errichtete Windfänge, nebst der Csárda (Pusztenwirtshaus), deren fiedelnden Zigeunern und gelegentlich einsprechenden „armen Burschen“ ist oft gemalt und geschildert worden. Wenn die himmelhohe Sandsäule, von der Windsbraut emporgewirbelt, unter dunklen Gewitterwolken über ihren Plan dahinfährt und sich in weiter Ferne an einem geborstenen Mauerrest oder an einem einsamen „Kumanenhügel“ bricht; wenn das tausendstimmige Gebrüll der Herden der aufgehenden Sonne ihren Salut entgegendonnert, oder wenn als immer wiederkehrender „Traum von dem Meere, der es einst bedeckte“ im Zauberspuk des „Délibáb“, der Fata Morgana, das Spiegelbild entlegener Gewässer, Bäume, Städte und Dörfer in glühender Mittagshitze sich über ihre schattenlose Fläche breitet: da übt die ringsum nur

vom Himmelsgewölbe begrenzte Pusztaebene auf den Beschauer einen Eindruck, der an zwingender Gewalt nur mit dem der unendlichen Welt des Ozeans, der schneebedeckten Alpen- und Himalayagipfel und der grenzenlosen Wüsten Asiens und Afrikas sich vergleichen lässt. Dass zu den charakteristischen Merkmalen der Puszta eine hochragende Kirchenruine oder ein Hügel gehört, auf dem noch vor kurzem eine solche zu sehen war, dass auf derselben uralte Gemarkungen von ehemals blühenden Dörfern, Kirchen und Abteien sich finden, deren Bevölkerung auf der Flucht sich verloren oder in den Schlachten und in der Sklaverei ihren Untergang gefunden hat und deren Namen nur noch der Historiker aus alten Urkunden zu Tage fördern kann, dies wird weniger häufig betont, muss aber an dieser Stelle unsererseits besonders hervorgehoben werden. Die Puszta bleibt als ein ergreifendes Gebilde der Phantasie für immerdar in die ideale Welt entrückt. Sie wird vor unseren Augen immer wieder, wie sie war, erstehen, so lange Eötvös' Schilderung im „Dorfnotar" nichts von ihrem Reiz verliert und so lange nur eines von Nikolaus Lenau's „Haidebildern" uns noch zu begeistern vermag. Indessen verwandelt das kräftig pulsirende moderne Leben sie mit Fug und Recht und im Interesse der fortschreitenden Kultur wieder in gut bebautes, dicht bevölkertes Ackerland und wird binnen kurzem noch das Wenige, was von ihrer historischen Erscheinung sich bis in die Gegenwart gerettet hat, aus dem realen Dasein gestrichen haben Wo auf einer mageren Hutweide ehemals dreißig Wagenspuren neben einander zu sehen waren und die „armen Bursche" (szegény legények), d. h. Räuber auf ihren flinken Rennern mit Windeseile dahinbrausten, da schießen jetzt Eisenbahnzüge dahin ziehen schnurgerade, regelrecht chaussirte und zum Schutze vor dem Sande mit Gräben und Akazienalleen eingefasste Straßen sich durch das Feld und grüßen den Wanderer aus dichtumfriedeten, wohlgepflegten Gärten heraus die weißgetünchten Wände schmucker Tanyas (Wirtschaftshöfe). So manches Pusztafeld ist, rationell bewirtschaftet, in Bezug auf Erträgnis dem altbebauten Boden schon heute bedeutend überlegen. Die verborgene Kraft der ungarischen Erde, die Jahrhunderte hindurch in tiefem Schlummer gelegen, ist wieder erwacht. Die Ahnung des großen magyarischen Staatsmanns und Schriftstellers, dessen Ausspruch wir oben unserer Arbeit als Motto vorangestellt, erfüllt sich in großartiger Weise.

Obwohl vielfach verändert im Laufe der Zeit ist die protestantische Kirche zu Nagy-Körös doch immer noch eines der interessantesten Baudenkmale aus der Türkenzeit. Viel einfacher, schmuckloser und bescheidener noch als sie und eben deshalb ein rührendes Bild der tiefen, beim Beginne seiner neuen Kulturarbeit in Ungarn herrschenden Armut ist die kleine, nach der Türkenzeit errichtete „alte" Domkirche von Großwardein. Was seither auf dem Gebiete des Kirchen- und Profanbaues in Ungarn entstanden ist, zeigt die bekannten Formen des Barock, Rokoko und Klassizismus, so von den Kirchen die zu Békés-Csaba, Groß-Kikinda, Nagy-Károly, Jászberény; so die Marienkirche und der Dom von Temesvár und die als eine der schönsten Schöpfungen des calvinistischen Stiles in Ungarn bekannte Kirche der Reformirten in Fehértó; so vor allem samt den Episkopalpalästen, die zu ihnen gehören, die zweitürmigen Barockkathedralen von Kalocsa und von Großwardein. Die Schlösser und Edelsitze sind meist weitläufige, mit Rücksicht auf möglicherweise wiederkehrende Kriegszeiten, gelegentlich auch für eine eventuelle Verteidigung berechnete Anlagen. Bemerkenswert diesbezüglich sind die Magnatenkastelle von Acsa und von Pilis. Einfacher wie diese erweist sich das an Stelle der ehemaligen Rákóczyburg errichtete Schloss von Nagy-Károly; das Schloss der Tisza's zu Geszt zeigt die dreiflügelige französische Form. Sehr reich an stattlichen Sitzen des Kleinadels, die am Ende des vorigen oder zu Anfang dieses Jahrhunderts entstanden sind, ist die Pester Ebene in der Gegend des Galga und Tápió. Allen Profananlagen voran müssen die seit 1749 erbaute neue Ofener Königsburg und das jetzt königliche Schloss von Gödöllö hervorgehoben werden. Der Name des Grafen Anton Grassalkowich, der das letztere erbaut, ist auch von ersterem nicht zu trennen. Von den einschlägigen Bauten neuesten Datums stehen Tisza-Dob, Csító und Ó-Kigyós, die Schöpfungen der Andrássy-Csekonics und Wenkheim obenan. In dem mit Kaiser Mathias abgeschlossenen Wiener Frieden, der mit der goldenen Bulle und mit 1867 in Bezug auf staatsrechtliche Wichtigkeit in einer Linie genannt zu werden verdient, war aus den nördlichen und westlichen Resten des alten Ungarns wieder ein Reich geschaffen worden. Mit dem Tode Michael Apáffy's hatte die Sonderstellung Siebenbürgens ihr Ende erreicht. Zwei Jahre nach der Wiedereroberung Ofens machten die Stände auf dem Pressburger Reichstage die Krone im Hause der Wiedereroberer Grans, Neuhäusels und Ofens erblich. 1712 erkannten die kroatischen Stände das Erbfolgerecht der weib-



Hauptplatz von Debreczin.

lichen Linie der Habsburger an. 1713 erließ Karl VI. die pragmatische Sanktion; 1722 ward ihm die Anerkennung derselben durch den Reichstag durch eine glänzende Magnatendeputation in der Wiener „neuen Favorita", dem heutigen Theresianum, kundgethan. Die mit Karl VI. beginnende Periode der politischen Reformation und Regeneration ward durch die Kriege mit Friedrich dem Großen, mit den Türken und mit Napoleon wieder unterbrochen. Sie haben den Fortschritt des Landes wohl zu stören, aber nicht gänzlich zu hemmen vermocht. Unter Maria Theresia wird der Sinn für das eigene Volkstum, der in der kosmopolitischen Strömung der Zeit schier gänzlich abgestorben schien, wieder wach. In der Periode zwischen 1820 und 1840 tritt das inzwischen schon in der Dichtkunst zu Ehren gelangte magyarische Idiom in Staat und Gesellschaft an Stelle des lateinischen und fremden. Die Zeit bis zum Jahre 1848 führt die Nation von Stufe zu Stufe immer höher empor. Sie legt mit der Theißregulirung und dem Eisenbahngesetz wichtige Grundlagen für ihren heutigen Wohlstand und eilt auf dem Gebiete der Rechtsentwickelung der diesseitigen Reichshälfte vielfach voran.

Nur ein Volk wie das magyarische kann sich auf der weiten Fläche des Alföld behaupten. Beweis dessen die Thatsache, dass, wie Amerika dem eingewanderten Weißen binnen kurz oder lang den Typus der Rothäute aufprägt, in dem Klima der Theiß- und Donauebene jeder ethnisch fremde Bestandteil der Bevölkerung, wenn er auch den Namen und die Sprache der Heimat noch eine Weile beibehält, in Tracht und Sitte, Gesicht und Gestalt, Denken und Empfinden kernmagyarisch wird. Will man von der Tüchtigkeit und Rührigkeit der magyarischen Rasse sich eine Vorstellung machen, so braucht man nur auf den zunehmenden Flor der Städte des ungarischen Tieflands einen Blick zu werfen. Zehnmal wurden dieselben von Türken und Tartaren, Kurutzen und „Labanczen" (Leopoldern), von Freund und Feind verheert und ausgeplündert; Feuersbrünste haben sie vernichtet, Seuchen ihre Bewohner dezimirt und ausgetilgt. Aber jede von ihnen erhob sich immer und immer wieder zur neuen Blüte und ist heute schöner, wohlhabender und bevölkerter als je vorher. Manche von ihnen, wie Pancsova (Panuca), Török-Bécse und Temesvár (Mansio Tibiscum) führen ihren Ursprung auf Römerkastelle, andere, wie Jászberény, auf Attila, und wie Csongrád (Črni grad = Schwarzburg), auf die Slaven, wieder andere, wie Csanád und Szatmár-Németi auf König Stephan und die Königin Gisela und, wie Großbecskerek, auf Karl Robert von Anjou zurück. Hatvan in der Mátraebene hat sich durch den berühmten Reichstag von 1525, Szolnok durch Lorenz Nyáry's heldenmütige Verteidigung gegen die Türken, Nyiregyháza als trutzige Filialhajduckenstadt einen wohlbegründeten Ruf erworben. Großkikinda bleibt durch die in der Nähe gelegenen Stammsitze der Hunyadi's und Szilágyi's, Nagy-Kálló als Heimat des Hauses Kallay, Nagy-Károly als Resultat der rastlosen kolonisatorischen Thätigkeit des gräflichen Hauses Károlyi für den Historiker und Politiker bemerkenswert. Ein höheres Interesse, wie diese Provinzialstädte zweiten, dritten und vierten Ranges, das dichtbevölkerte Hód-Mézö-Vásárhely, das altväterische Széntes, das oben schon angeführte Hajduckennest Szoboszló und das ehemals handelsgewaltige Baja mitinbegriffen, erwecken die in Ungarns Geschichte vielgenannten „drei Städte" Czegléd, Kecskemét und Nagy-Körös, das ernste, energische und reiche Debreczin, das blutbefleckte Arad und das erinnerungsreiche, vielgeprüfte Großwardein. Frühzeitig haben in Kecskemét Protestanten und Katholiken einander gegenüber Duldung und Gerechtigkeit geübt. Dieselbe wird ebensowenig jemals vergessen werden, wie die für den intellektuellen Aufschwung des Landes im sechzehnten Jahrhundert von der Hochschule zu Czegléd, in der Gegenwart vom Gymnasium zu Nagy-Körös erworbenen Verdienste. Aber eine weitaus höhere Bedeutung als alle ihre Schulen besitzt für die Geistesgeschichte der Magyaren „die feste Burg der vaterländischen Wissenschaft, die erleuchtende Lampe Ungarns und Siebenbürgens", das berühmte protestantische „Kollegium" Debreczins, des „calvinistischen Roms". Und besitzt man einigen Sinn für historische Größe und Tragik, so bleibt es fraglich, was einen tiefer ergreifen und erschüttern kann, der gewisse Obelisk mit den dreizehn Namen auf einem Hügel bei Arad oder die Trümmer der Gabriel Bethlen'schen Festung in Großwardein, an deren Stelle einst über der Asche der hl. Ladislaus „das Pantheon, die Westminsterabtei der Könige, Helden, Bischöfe und Staatsmänner des Reiches" sich erhoben.

Die Umgebung der Alföldstädte bietet mit ihren Ährenfeldern, Puszten, Tanyas, Brunnenstangen und Windmühlen mehr oder weniger überall das gleiche Bild. Sie ähneln einander aber auch im Innern, in der Anlage ihrer Gassen und Plätze, und selbst in dem Typus gewisser öffentlicher Gebäude. Die Dome von Szartmár-Németi und von Debreczin z. B. zeigen

beide dasselbe klassizistische Schema in der Fassade, einen giebelbekrönten Portikus zwischen zwei mit Kuppeln abgeschlossenen Türmen. Diese Art von Kirchen und auf dem Gebiete des Profanbaues etwa die der Überlieferung nach sämtlich vom „Palatin Joseph“ und zwar allüberall in gleicher Form erbauten Rathäuser der Jazygier und Kumanier werden wohl unter denjenigen zu verstehen sein, wofür in dem uns vorliegenden Werke da und dort der Name des „Alföldstils“ gebraucht wird. In scharfer Weise trennt die von Nord nach Süd gezogene, vielfach gewundene Linie der Theiß die ungarische Tiefebene und deren an Rasse gleiche Bewohner in Bezug auf Besitz und Erwerb, Geschichte und Glauben in zwei von einander wesentlich verschiedene Hälften. An ihrem linken Ufer sehen wir das bekannte „Paradies der Calviner“, die Sitze der reichen und intelligenten Ackerbauer, Viehzüchter und Fischer, an ihrem rechten die überwiegend katholischen Bezirke der Industriellen, Gärtner, Fuhrleute und Schiffer. Dort hat die Natur in ausgedehnten, mit hohem Röhricht bedeckten Sümpfen und Morästen für sichere Zufluchtstätten vor Türken und Tataren, Missionären und Protestantenverfolgern gesorgt, hier der Mensch die schon oben erwähnten uralten Schanzenzüge und die Reihe jener Städte geschaffen, die in den Kriegen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts als Festungen fast ausnahmslos zu irgend einer größeren oder geringeren Bedeutung gelangt sind. Die wichtigste unter den letzteren ist Szegedin, die zweitgrößte Stadt des Reiches, auch „das katholische Debreczin“ genannt. In dem Neubau dieser Stadt, deren jüngste furchtbare Heimsuchung wir alle noch miterlebt, ward das Ringstraßensystem zur Anwendung gebracht. Es hieß, dass die Stadt ihre Größe vor den Türkenkriegen nicht wieder erreichen werde, bevor die Vorfahren in ihre alten Wohnsitze nicht zurückgekehrt. Sie kamen allesamt wieder vom Friedhofe der Oberstadt als Leichen in ihren von der stürmenden Theiß aus den Gräbern herausgerissenen Särgen. Die vom Schicksal diktirte Vorbedingung für die gegenwärtige Blüte Szegedins ward in der Unglücksnacht vom 12. März 1879 in grauenerregender Weise erfüllt.

Wer noch vor vierzig Jahren von der Höhe des Blocksberges bei Budapest das entzückende Panorama des Alföld überschaute, dem bot sich rings um den am linken Donauufer gelegenen Stadtteil eine öde, wüste, unbepflanzte Gegend. Das war das historisch berühmte Rákosfeld, auf welchem nach dem Gesetze Wadislaw II. am St. Georgstage jedes dritten Jahres, während der König mit den Magnaten in der Ofener Johanneskirche tagte, die Kirchenfürsten und Bannerherren, die Barone des Reiches und der landbesitzende Adel zum Reichstag sich versammelte, um ohne Vorsitzende und ohne Protokoll seine Beschlüsse zu fassen, mitunter gegen den König zu revoltiren, oftmals vom Schauplatze seiner etwas wilden parlamentarischen Thätigkeit direkt in das Feldlager aufzubrechen. In noch höherem Grade als auf der Puszta hat die neueste Zeit auf diesem Gefilde, das in vergangenen Tagen dem Magnaten selbst zum Gegenstand von allerunterthänigsten Bitten um eine königliche „Donation“ für viel zu schlecht erschien, das von altersher ererbte Gepräge verwischt. An der Stelle der Sandhügel erheben sich gegenwärtig Fabriken, Villen, kleine Gemeinden, Arbeiterwohnungen, Haine und Gärten. Wo es vor etlichen Dezennien kaum halbwegs praktikable Straßen gab, schießen jetzt Eisenbahnzüge nach allen Richtungen der Windrose dahin. Die Entwickelung der Hauptstadt des Reiches von dem Momente an, da die Kelten an der Stelle des heutigen Alt-Ofen (Ó-Buda) die Niederlassung Ak-ink (reiches Wasser, römisch Aquincum) gegründet, bis auf unsere Tage, in denen sie das „Herz des Landes“ geworden, zu schildern hat der dritte Band des Ungarn gewidmeten Teiles im Werke des Kronprinzen Rudolf sich zur Aufgabe gestellt. Wir zweifeln nicht, dass er uns ebenso viel des Anregenden und Interessanten, wie die beiden bereits abgeschlossenen bieten wird. Rüstig ist Budapest seit dreißig Jahren zur modernen Großstadt vorgeschritten. Die völlige Verwirklichung jenes prächtigen Bildes, „das aus dem Nebel der Träume schon hervorgetreten, in immer bestimmterer Gestaltung denen entgegenwächst, die, während es sich verjüngte, in ihm gealtert sind“, ist nicht mehr allzufern. Aber wieder steht, wie schon zu öfteren Malen, „eine lange, kriegerisch gescharte Fronte am Ostrande von Europa“ und Ungarn im Vordertreffen der reichgegliederten Welt des abendländischen Christentums. Dass der Brennpunkt seines nationalen Lebens, wie bisher, in stetiger Entwickelung blühe und gedeihe, dass, kömmt es zur Entscheidung zwischen Völkerfreiheit und ertötendem Despotismus, zwischen Rom und Byzanz, zwischen „den Legionen des Westens und des Ostens“, was es gepflanzt und geschaffen, nicht wieder, wie vor Zeiten, vernichtet und niedergetreten werde: dies ist etwas, das mit den Ungarn jeder aufrichtige Freund des Fortschritts der Menschheit wünschen muss.

KLEINE MITTEILUNGEN.

KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGE AUS DEM K. S. HAUPTSTAATSARCHIVE.

MITGETEILT VON *THEODOR DISTEL* IN *DRESDEN*.

(Schluss.)

Raphael und Therese[1]) *Mengs* waren, wie schon N. F. 11, (1891) S. 279 ff. angefügt werden sollte, Kinder Ismaels (nicht Israels, wie oft angegeben wird), der aber früher, als gewöhnlich behauptet wird, (1690) geboren worden ist. Denn zwei Tage nach seinem Tode (26. Dezember 1764) schreibt seine Witwe, die zweite Frau, die eine geborene *Nitzscher* war und Anna Katharina hieß (Bianconi-Müller a. angef. O. S. 40 nennt sie nur Katharina), ihr Mann sei im 77. Lebensjahre gestorben. Sie bittet gleichzeitig um die „gewöhnlichen Gnadenmonate nebst einer gnädigst zu bestimmenden Pension auf ihre vielleicht noch wenige Lebenszeit", wird aber damit, auf Vortrag Christian Ludwig *von Hagedorns* hin, abgewiesen. Ich nehme hier gleich noch die Gelegenheit wahr, nach den Akten zu bemerken, dass der aus der strengen Zucht des Vaters entlaufene *Karl Moritz M.* nach Linz in Ober-Österreich ging, dort Hofmeister bei dem Sohne des *Grafen von Seeau* und dem des *Baron von Grünthal* wurde und später über 20 Jahre lang französischer und italienischer Sprachlehrer an der adligen Ritterakademie in Kremsmünster war. Seine Frau hieß *Maria Klara* und überlebte ihren Mann. Die Tochter Ismaels, *Juliane Charlotte*, war auch Hofmalerin, ging aber unter dem Namen *Maria Speranda* ins Kloster Belvedere in der Marca d' Ancona. Wegen der Anfang des 18. Jahrhunderts in Kopenhagen an der Pest gestorbenen 22 Kinder Ismaels u. s. w. habe ich bereits vor über Jahresfrist um Nachrichten nach dort geschrieben, eine Antwort jedoch nicht erhalten.

Zur Geschichte des K. Grünen Gewölbes in Dresden[2]). Zu Anfang des Jahres 1817 kam der, seit Ende 1801 (verpflichtet am 5. Januar 1802) angestellte Inspektor am K. Grünen Gewölbe zu Dresden, Hofrat (Freiherr) Peter Ludwig Heinrich *von Block*, wegen seiner enormen Unterschleife[3]), welche er an ihm anvertrauten Pretiosen begangen hatte, in Untersuchung; in seinem Bette wurde er am 7. Januar genannten Jahres verhaftet. Der mir im Originale vorliegende Leipziger Schöffenspruch[4]) welcher im September darnach erging und nicht weniger als 43 Thlr. 12 Gr. kostete, enthält die Worte: „Dass [er] nach vorgängiger Ausstellung am Pranger mit

1) Sie kopirte auch *Correggio's Heilige Nacht* in der Dresdener Galerie (Katalog S. 797, Nr. 63) für die Kurfürstin zu Sachsen, Maria Josepha von Österreich. Ihr Selbstbildnis und das ihrer Schwester, der Klosterfrau, befinden sich ebendaselbst (Katalog S. 784/5, Nr. 178/9), desgleichen das Ismaels und von ihm zwei seines bedeutendsten Sohnes (Katalog S. 782, Nr. 165 ff.).

2) Nach den Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs: IV. V., 20 fol. 27 (von vorn) Nr. 11c (Voll. I.—III. und Protokoll), 19 fol. 2b (Lebensbeschr.) Nr. 7 d. Lokate 1097*, 2414*, 2935*, Vol. I. II. 12354*, 31124*, 14112*, 896* und ⊙. Der Verbrecher war um 1764 als Sohn des Generalmajors d. I. pp. Hans Karl († 1777) geboren. Seine Mutter nannte ihn 1777 einen „hoffnungsvollen" Sohn.

3) Der Hofjuwelier Globig fand um jene Zeit einen Defekt an der Epaulette der grossen Rautengarnitur (ein Stein darin war gegen einen geringeren und untergewichtigen vertauscht worden und 67½ Grän gegen 50 Grän, anders der Katalog).

4) Man vgl. über das daran befindliche Siegel (Nr. 5) meinen Aufsatz in der Zeitschrift der Savignystiftung für Rechtsgeschichte, germanistische Abteilung Bd. X. (1889) S. 96.

vierjähriger Zuchthausstrafe zu belegen, auch [seine] längere[1]) Enthaltung im Zuchthause nach beendeter Strafzeit höchstem Ermessen anheimzustellen" sei. Auch die Leipziger Juristenfakultät[2]) sprach im Februar 1818 noch in der Sache und ließ die Prangerstrafe fallen. Bitten seines einzigen, noch minderjährigen Kindes — seine Frau war todt — der später verehelichten D., halfen nichts, am 8. April 1818 kam er in die Strafanstalt zu Zwickau, am 5. März 1820 in die zu Waldheim und sollte hier, da man kein sicheres Unterkommen für ihn hatte, noch ein fünftes Jahr bleiben, welches jedoch ein Gesuch seines Schwiegersohnes, eines bekannten Malers[3]), verkürzen half, so dass er am 10. Januar 1823 auf freien Fuß kam und sich nach Meißen gewendet zu haben scheint. Der Katalog des K. Grünen Gewölbes zu Dresden der Gebrüder Erbstein (1884) dürfte manchen schätzenswerten Zusatz erfahren, wenn vor einer Neubearbeitung derselben die angezogenen Akten durchgesehen werden. Ich will hier nicht vorgreifen, bemerke nur noch, dass das Gesamtobjekt einen Wert von fast 50000 Thalern ausmachte, welches durch das Vermögen v. Blocks (hauptsächlich hatte er große Privatsammlungen[4]), soweit einzelnes nicht wieder erlangt wurde, nicht zur Hälfte gedeckt, auch seine Helfershelfer (Abnehmer) zum Teil bestraft wurden. Manches im K. Grünen Gewölbe aus jener Zeit vermisste Stück (man vgl. z. B. Katalog S. 201, Anm. 1a E.) dürfte v. Bl. ebenfalls veruntreut haben. Als Kuriosum sei noch angefügt, dass v. Bl. den König Friedrich August I. durch Übersendung einer Silhouette desselben aus zusammengeklebten — Wanzen von dem Gefängnisse aus zu rühren versucht haben soll. —

Porträts der Frau von Neitschütz, geb. von Haugwitz, und des Hofnarren Fröhlich — letzteres von Anton Kern — und ein solches *Joseph Grassi's im Privatbesitze*[5]). Die beiden, hier zu erwähnenden, mir gehörigen Brustbilder (in Öl, auf Holz) sind gute und seltene Stücke. Das der *Ursula Margaretha von Neitschütz*, geb. von Haugwitz, der Mutter der Geliebten des Kurfürsten Johann Georg IV. zu Sachsen, Magdalena Sibylla, Gräfin von Rochlitz, ist 16 cm hoch und hat ovale Form. Sicherlich hat das Original dem leider nicht zu ermitteln gewesenen Maler gesessen. Das wohl getroffene des kursächsischen und königlich polnischen (unter den beiden Augusten) Hofnarren *Joseph Fröhlich*, mit dem Spitznamen „Graf Saumagen"[6]) zeigte

1) Dieser Zusatz beruhte auf dem Generale vom 30. April 1783 § 16, auf die const. IV., 41 (qualifizirte Unterschlagung) war von Block nicht mit verpflichtet worden.

2) Das Original liegt mir ebenfalls vor, dasselbe hat zwar kein Datum, doch datirt das Konzept der Rechtsfrage vom 16. Febr. 1818.

3) Auch dessen Sohn ist ein noch lebender (daher verschweige ich hier alle Namen der Familienglieder), angesehener Maler.

4) Goethe gedenkt in seinem Tagebuche unter d. 25 September 1810 derselben, wenn er auch ihren Besitzer „Bloch" schreibt.

5) Ein vortreffliches Porträt (mit dem Schnurrbärtchen) auf Pergament, (Brustbild 23 cm hoch und 17 cm breit) des Malers *Joseph Grassi* (1758—1838), welches älter ist, als sein, in den Ufficien zu Florenz befindliches Selbstporträt, habe ich kürzlich ebenfalls von einem Händler erworben. Die meisten Arbeiten von ihm besitzt bekanntlich die Gemäldesammlung zu Gotha.

6) Man vergl. meine Mitteilungen in von Webers Archiv für die Sächsische Geschichte, N. F. V. (1879), 87 ff. Einen weiteren Aufsatz über den Narren werde ich demnächst im Neuen Archive für Sächsische Geschichte und Altertumskunde erscheinen lassen.

bei der Renovation auf der Rückseite seinen, schon längst aufgeschrieben gewesenen Namen, sowie den des damals schon angesehenen Malers *Anton Kerns* (1710—1747), und die Jahreszahl 1737. Sonstige, auch phantastische Abbildungen des Narren sind erwähnt im „Sachsengrün" I. (1861), 62 ff., in der „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde I. (1878), Nr. 1 und 4 (1883), Nr. 9 und 20, den nachher anzuziehenden Katalog des k. Grünen Gewölbes S. 116 unter Nr. 8 und den angezogenen der k. Gemäldegalerie Nr. 602. Auf einem Bilde Louis' de Silvester (1675—1750) im Billardzimmer des k. Jagdschlosses zu Moritzburg bei Dresden ist auch Fröhlich zu sehen, als Fischer dargestellt.

Nachtrag. Das Seite 70 mitgeteilte Malerzeichen dürfte vielleicht früher, anstatt des Ovals in der Mitte, ein G. gehabt haben, also rechts offen gewesen sein, mithin J. G. L. lauten. Dann käme der spätere Cranachschüler, von welchem z. B. die Gothaer Galerie unter Nr. 354 ein Bildnis Friedrichs des Weisen vom Jahre 1566 (auf hellblauem Grunde: Eichenholz 0,54 cm hoch und 0,59 cm breit) besitzt, in Frage. (Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Oberregierungsrates Dr. W. von Seidlitz in Dresden.)

⊙ *Die Vorstandswahl im Verein Berliner Künstler und die Ausstellungsfrage.* Nachdem Prof. *A. v. Werner* bei der vorjährigen Vorstandswahl nur mit einer Stimme Majorität zum Vorsitzenden gewählt worden war und sich auch im Laufe des Jahres eine gewisse Gegenbewegung gegen ihn geltend gemacht, hatte er die Erklärung abgegeben, bei einer etwaigen Wiederwahl auf das Amt des Vorsitzenden verzichten zu wollen. Man legte diese Erklärung dahin aus, dass er die Majorität des Vereins nicht mehr hinter sich zu haben glaube. Als Gegenkandidaten wurden Prof. *Carl Becker*, der Präsident der Akademie der Künste, und der Architekt Prof. *Fritz Wolff* genannt. Bei der am 3. Januar vorgenommenen Vorstandswahl hat sich jedoch die Mehrheit der sehr zahlreich besuchten Versammlung wiederum zu Gunsten A. v. Werner's entschieden, dem nur ein Gegenkandidat in der Person des Prof. Becker gegenübergestellt worden war. A. v. Werner erhielt 155 Stimmen, während auf Prof. Becker nur 115 fielen. Zum ersten Schriftführer wurde Prof. Fritz Wolff gewählt, der die Wahl jedoch ablehnte. An seine Stelle trat der Kupferstecher Prof. *Hans Meyer*. Zum zweiten Schriftführer wurde der Bildhauer *Max Unger*, zum ersten Säckelmeister der Maler *E. Körner*, zum zweiten der Baumeister *Schwencke* und zum Archivar der Maler *H. Seeger* gewählt. — Nach dem Berichte des Säckelmeisters beläuft sich das Vermögen des Vereins auf rund 287000 M. — Vor der Wahl machte A. v. Werner Mitteilungen über den jetzigen Stand der Ausstellungsangelegenheit, die jetzt in ihren Grundzügen entschieden worden ist. Danach hat der Kaiser bestimmt, dass die großen Kunstausstellungen in Zukunft von der Akademie der Künste und dem Verein gemeinschaftlich zu veranstalten und anzuordnen seien, und zwar bei gleicher finanzieller Verpflichtung und gleicher Berechtigung. Daneben soll aber auch den Düsseldorfer Künstlern eine Mitwirkung an der Leitung der Ausstellung und an den verschiedenen Kommissionen eingeräumt werden. Der Überschuss soll zu gleichen Teilen an die Akademie und den Künstlerverein übergehen. Die Akademie will ihren Teil zum Ankauf von Kunstwerken verwenden. Ursprünglich soll an entscheidender Stelle die Neigung bestanden haben, dem Verein die ausschließliche Leitung der Ausstellungen zu überlassen. Dass jetzt eine andere Entscheidung getroffen worden ist, wird in einigen Zeitungen mit dem Fall Munch in Verbindung gebracht. Dem gegenüber muss daran erinnert werden, dass sich bisher die Jury der von der Akademie geleiteten Ausstellungen ebenso ablehnend gegen die Auswüchse des Naturalismus verhalten hat wie die Mehrheit der Mitglieder des Künstlervereins im Falle Munch.

H. A. L. *Dresden.* Am 3. Januar starb der außerordentliche Professor am Kgl. Polytechnikum *Dr. Richard Steche.*

*** *Ein Gemälde von J. F. Millet, „Die Schäferin"*, ist aus der Sammlung des verstorbenen belgischen Ministers van Praet in Brüssel, angeblich für den beispiellos hohen Preis von 1200000 Frank in den Besitz des Herrn Chauchard in Paris, eines bekannten Millet-Enthusiasten, übergegangen. Nach anderen Nachrichten hätte Herr Chauchard für dieses Bild und *Meissonier's* „Mann mit dem Degen" zusammen nur 700000 Frank gegeben. Vermutlich sind beide Nachrichten falsch und nur darauf berechnet, Stimmung für den nordamerikanischen Kunstmarkt zu machen.

ZU DEN TAFELN.

A. R. *Bildnis des Architekten C. von Großheim.* Photogravüre von Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin nach dem Gemälde von *Curt Stoeving.* Das Porträt des bekannten Berliner Baukünstlers, das unsere Photogravüre mit einer in allen Teilen gleichmäßigen Klarheit, unter treuer Wahrung der künstlerischen Handschrift wiedergiebt, hat seinen Schöpfer auf der vorjährigen Ausstellung der Berliner Akademie zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht. Curt Stoeving ist erst nach mannigfachen Wandlungen seiner künstlerischen Absichten zur Malerei gelangt. 1863 in Leipzig geboren, bereitete er sich auf der dortigen Baugewerkschule für den Architektenberuf vor und setzte seine Studien dann auf dem Polytechnikum in Stuttgart, besonders unter der Leitung von v. Leins, fort. Hier bot sich ihm die Gelegenheit, sich auch im Aquarellmalen nach der Natur auszubilden, und Studienausflüge in die Umgegend Stuttgarts, nach Maulbronn, Hirsau, Heidelberg u. s. w. trugen dazu bei, seinen Sinn für das Malerische zu wecken. 1884 nach Leipzig zurückgekehrt, bildete er sich anderthalb Jahre lang unter der Leitung des Professors Carl Werner weiter in der Aquarelltechnik aus. Den Entschluss, sich gänzlich der Malerei zu widmen, fasste er aber erst während eines vierjährigen Aufenthalts in Berlin, wo er noch als Architekt im Atelier von Kayser und v. Großheim thätig war, daneben aber auch fleißig Figurenstudien machte. Ein einjähriger Aufenthalt in Italien führte vollends den Umschwung zur Malerei herbei. Zwar malte er vorzugsweise architektonisch interessante Interieurs; doch machte er auch landschaftliche und figürliche Studien und die ersten Versuche in der Ölmalerei. Nach seiner Rückkehr nach Berlin setzte er diese Versuche auf eigene Hand, ohne Lehrer, fort, und es gelang ihm bald, sich eine solche Gewandtheit im koloristischen Ausdruck anzueignen, dass dem Bildnis von Großheim's niemand mehr den Autodidakten anmerkte. Vorher und nachher hat er noch eine Reihe anderer Bildnisse gemalt, von denen noch das des Professors Carl Werner in seinem 84. Lebensjahre (Aquarell) besonders hervorzuheben ist, weil es das städtische Museum in Leipzig angekauft hat. Seit dem Herbst v. J. ist Stoeving an Stelle des verstorbenen Prof. Paul Graeb als Dozent für Architekturmalerei an der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg thätig.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



bei
aufg
scho
Jahr
des .
in d
(187
ziehe
Nr. 8
Auf
zimm
auch

vielle
habt
lauten
z. B.
des W
holz (
(Nach
Dr. W

⊙
die Au
vorjähr
zum V
Laufe
geltend
einer
verzicht
aus, da
sich zu
Carl Be
der Arc
3. Januar
die Meh
wiederum
ein Gege
übergest
während
führer w
jedoch a
Prof. *Ha*
Bildhauer
E. Körne
Archivar
des Säckel
auf rund
Mitteilung
angelegenl
worden is
großen Ku
der Künst
anstalten
finanzieller
neben soll
wirkung a
schiedenen
schuss soll
Künstlerver
zum Ankau
soll an entsche

Herausgebe





NEUE FOLGE
IV.
5.
FEBRUAR 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis [illegible] **Kunstgewerbeblatt** [illegible] **Kunstchronik: 30** [illegible]
Ohne [illegible] **mit** [illegible] **25** Mark

Inhalt des fünften Heftes.

[illegible]

ABBILDUNGEN.

[illegible]

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des fünften Heftes.

[illegible]

ABBILDUNGEN.

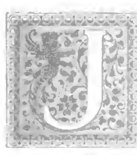
[illegible]



ZWEI RADIRUNGEN GOETHES.

VON *G. WUSTMANN.*

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen.



N einem Leipziger Nachlass sind vor kurzem zwei Kupferplatten zum Vorschein gekommen, die der junge Goethe in seiner Leipziger Studentenzeit radirt hat, und die Erben haben sie auf meine Bitte der Leipziger Stadtbibliothek überlassen. Es sind ein paar Gegenstücke, beide nach Landschaften von Alexander Thiele; die eine hat Goethe seinem Vater gewidmet, die andre seinem Freund und Studiengenossen, dem Dr. Christian Gottfried Hermann, dem er noch im Mai 1767 bei seiner juristischen Doktordisputation den Liebesdienst eines Opponenten erwiesen hatte, und der nun, ein Jahr später, schon in eine der untersten Leipziger Ratsherrenstellen geschlüpft war. Es ging das damals schnell, wenn man gute Verbindungen hatte.

In der Zeit ihrer Entstehung sind von den Platten wohl nur eine kleine Anzahl Abdrücke zur Verteilung an Freunde gemacht worden. Goethe selbst hatte später in seinen reichen Sammlungen nur noch von der zweiten einen Abdruck.[1]) Auf der Leipziger Goetheausstellung 1849 waren Abdrücke von beiden zu sehen. Sonst sind sie mir nirgends begegnet. Wenn daher Löper in seinen Erläuterungen zu Dichtung und Wahrheit (2. Teil, S. 330) sagt, diese beiden Radirungen dürften „in keiner Goethesammlung fehlen“, so möchte diese Forderung wohl bis jetzt leichter auszusprechen als zu erfüllen gewesen sein. Alte Abdrücke der Platten gehören offenbar zu den größten Seltenheiten, und ich denke, es wird den Freunden Goethes (und nicht bloß ihnen) willkommen sein, wenn ihnen hiermit von den vortrefflich erhaltenen Platten gute neue Abdrücke vorgelegt werden.

Man kann diese frühen Zeugnisse eines künstlerischen Ringens, das so ehrlich, so leidenschaftlich, und doch, wie der Ringende später unter Schmerzen inne wurde, so vergeblich war, nicht ohne Rührung betrachten. Wie alt war Goethe, als er diese Platten schuf? Noch nicht neunzehn Jahre. Aus Dichtung und Wahrheit wissen wir, dass er als Leipziger Student (1765—1768) auch mit dem Kupferstecher Stock bekannt wurde, der in jener Zeit von Nürnberg nach Leipzig gekommen und in das neu erbaute Breitkopfsche Haus, den silbernen Bär, gezogen war, dass er ihm oft bei der Arbeit zusah und schließlich sein Schüler wurde. „Mich reizte — erzählt er — die reinliche Technik dieser Kunstart, und ich gesellte mich zu ihm, um auch etwas dergleichen zu verfertigen. Meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt, die mir bei einsamen Spaziergängen unterhaltend, an sich erreichbar und in den Kunstwerken fasslicher erschien als die menschliche Figur, die mich abschreckte. Ich radirte daher unter seiner Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und andern, die, obgleich von einer ungeübten Hand verfertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden.“ Das „wieder“ (meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt) bezieht sich darauf, dass er kurz zuvor, wo er von seinem Besuche Dresdens und der Dresdener Galerie spricht, bei der Erwähnung eines Bildes von Swanevelt sagt: „Gerade Landschaften, die mich an den schönen, heiteren Himmel, unter welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, rührten mich in der Nachbildung am meisten, indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.“

1) Vgl. Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen, Bd. 1. S. 142.

Die Zeit, wo Goethe den Unterricht Stocks genoss, lässt sich genau bestimmen: es war im letzten Jahre seines Leipziger Aufenthalts, 1768. Am 26. April dieses Jahres schreibt er an seinen Freund Behrisch: „Da hast du eine Landschaft, das erste Denkmal meines Namens und der erste Versuch in dieser Kunst. Bessere nachfolgende werden es rechtfertigen, ich hoffe weiter zu kommen.“ Das kann nur eins von unsern beiden Blättern gewesen sein, denn nur diese hat er mit seinem Namen bezeichnet.

Beide Blätter sind schon zu Goethes Lebzeiten von einem Kenner eingehend gewürdigt worden. In dem „Kunstblatt“, das als Beilage zum „Morgenblatt“ erschien, findet sich im Jahrgang 1828 in den Nummern 3, 5 und 6 ein Aufsatz: „Goethe als Kupferstecher“ von einem gewissen Carl Bucher. Der Aufsatz handelt nach einer langen Einleitung thatsächlich nur von unsern beiden Landschaften. Der Verfasser beschreibt sie zunächst äußerlich; über die künstlerische Behandlung, sagt er, habe er einen befreundeten Kupferstecher zu Rate gezogen, und dessen Urteil [1]) lautete: „Die Zeichnung in Masse ist in beiden Blättern sehr gut gewahrt und die verschiedenen Gründe auf echt künstlerische Weise in gegenseitige Harmonie gebracht und auseinandergesetzt. Was die technische Behandlung des Einzelnen betrifft, so möchte das eine Blatt (Goethes Vater dedizirt) mit größerer Fertigkeit und Gewissheit ausgeführt sein. Das Wasser, welches sich im Vordergrunde sammelte und leise fortbewegt, hat wirklich Spiegel, weit weniger gut ist das Wasser des eigentlichen Wasserfalls; Schatten- und Lichttöne der Felsen sind in ein gutes Verhältnis gebracht; der gegen die sonnige Luft sich dunkel abhebende Baum im Vordergrunde zeugt namentlich von großer Fertigkeit; die Partieen heben sich von einander los, und das besonnte Plätzchen ist so einladend und wohl gefertigt, dass man dem rastenden Spaziergänger Gesellschaft leisten möchte. Überall in diesem Blatte scheinen Strichlage und Wendungen überlegter, planmäßiger zu sein, während das andere hierin weniger lobenswert ist. Dagegen hat diese Landschaft (Hermann dedizirt) einen andern Vorzug. Die Licht- und Luftperspektive ist besser behandelt; auch lässt sich mit dieser Landschaft hauptsächlich belegen, dass Goethe für die Schönheit der Form, der Beleuchtung und der Farbe in gleich hohem Grade, aber noch mehr in Hauptmassen als im Einzelnen gefühlt habe, und dass dieses Fühlen in Masse namentlich von Baumpartieen gilt, während Felsen und Erdreich einer größeren Detaillirung sich erfreuen. Nicht allein mit Schönheit der Form sich begnügend, wusste er auch die beiden letzten mitwirkend hineinzuziehen. Die Behandlung der Form in diesem Blatte ist wirklich meisterhaft zu nennen. Beide Blätter — um durch Beispiele zu erläutern — erinnern in artistischer Hinsicht an Swanevelt. Goethe mag in seiner Art die Gegenstände aufgefasst und gefühlt haben. In technischer Hinsicht wären sie den besseren radirten Blättern des Landschaftmalers Schönberger zu vergleichen. Wo die Anwendung des Grabstichels nötig schien, verrät diese Anwendung eine höchst geringe Kenntnis seiner Technik; gerade diese Stellen — die dunkleren Partieen — sind deshalb zu den wenigst gelungenen zu zählen.“ Es wird sich zu diesem Urteil kaum etwas Wesentliches hinzufügen lassen. Zu dem Bekenntnis Goethes, dass ihn „die menschliche Figur abgeschreckt“ habe, geben die sitzenden Gestalten auf beiden Bildern wohl die beste Erklärung.

Wo Goethe die Thielischen Gemälde gesehen hat, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen. Dass sie sich in einer der damaligen Leipziger Privatsammlungen befunden haben müssen, kann keinem Zweifel unterliegen. Nun waren sie in der Wincklerschen nicht. Winckler hatte, wie der (von Kreuchauff verfasste) prächtige Katalog seiner Sammlung zeigt (Leipzig, 1768), dreizehn Bilder von Thieles Hand (fünf Originale und acht Kopien), darunter fünf Paare von Gegenstücken. Die Goethischen sind nicht dabei. Von der Richterschen Sammlung fehlt leider ein vollständiges Verzeichnis. Ein paar kurze Mitteilungen über sie finden sich im Vorwort zum Wincklerschen Katalog, ein ausführlicher Aufsatz, offenbar auch aus Kreuchauffs Feder (Nachricht von Richters Porträt, Leben und Kunstsammlung) steht in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Leipzig, 1776. 18. Bd., 2. Stück, S. 303—322). Aus diesem Aufsatze geht hervor, dass auch Richter Originale und Kopien von Thieles Hand besaß; erstens wird Thiele mit unter den Meistern genannt, die in Richters Sammlung „den studirenden Landschafter zu ihren schönen Waldungen, rauschenden Bächen, reizenden Dorfschaften rufen“, und später heißt es: „Einige kleine Landschaften in der Manier des Poussin, van der Goyen und van der Neer werden des freien Nachahmers Wunsch erregen, Thielens uneingeschränkte Nachahmungskunst erreichen zu

1) Bei Loeper a. a. O. voller Fehler und willkürlicher Änderungen abgedruckt.

können.“ Außer bei Winckler und Richter befanden sich allerdings auch noch in den kleineren Sammlungen von Zehmisch und Regis Bilder von Thiele. Aber das wahrscheinlichste ist es doch, dass wir uns den jungen Goethe unter den „studirenden Landschaftern“ in Richters Sammlung zu denken haben, umsomehr, als nicht Wincklers, sondern Richters Haus für die Kunstfreunde Leipzigs, die einheimischen wie die fremden, die alten wie die jungen, der eigentliche Mittelpunkt und die immer offene gastliche Stätte war.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

(Schluss.)

III. Die Plastik.



VOR Jahresfrist besaß die Skulpturenabteilung ihr Centrum in der Sonderausstellung eines deutschen Meisters, welcher auf dem klassischen Boden Italiens schafft: *Adolf Hildebrandt's* — diesmal hatte ein in Paris lebender Russe die Führung: *Mark Matwejewitsch Antokolsky.* Zwei große Künstler, deren Weisen sich kaum minder schroff gegenüberstehen, als die eines Lenbach und Uhde, aber in den Reihen der Bildhauer schwieg bis vor kurzem noch der Kampfruf der Parteien! —

Hildebrandt kann in gewissem Sinne als ein Eklektiker gelten. Die Antike und die italienische Renaissanceplastik haben ihn geschult, von jedem seiner Hauptwerke führt ein deutlich erkennbarer Pfad zu diesen zurück. Antokolsky's Kunst hat einen entgegengesetzten Weg eingeschlagen, obschon gerade die russische Plastik zum Teil völlig im Zeichen des Klassizismus steht. Kleine Genrefiguren — der „Schneider“ (1864) und der „Geizhals“ (1865) — in Holz und Elfenbein geschnitzt, völlig naturalistisch gehalten, eröffneten dem 1842 in Wilna geborenen jüdischen Kunsthandwerker die Bahn zu seinem heutigen Ruhm, der antikisirenden Richtung blieb er von Anbeginn fern, und selbst die Werke Rauch's gewannen ihm bei einem zeitweiligen Aufenthalt in Berlin (1868) nur beschränkte Anerkennung ab. Dennoch erscheint sein frühestes gefeiertes Werk, die Statue Iwan's des Schrecklichen, welche Alexander II. für die Ermitage in Petersburg in Erz gießen ließ, heute weniger naturalistisch und selbst weniger originell als die Reihe der ihr folgenden Arbeiten. Drastisch und mit einer in jenen Zeiten für einen Bildhauer ungewöhnlichen Kühnheit hat Antokolsky freilich schon hier den Stoff erfasst, so packend, dass er selbst den historisch ungeschulten Beschauer ergreifen muss. Aus dem Kopf und vor allem aus den mageren Händen dieser zusammengesunken sitzenden Gestalt spricht die Sinnesart des Dargestellten, abschreckend und bemitleidenswert zugleich, Fieber scheint den Körper zu schütteln und das geneigte Haupt durch furchtbare Visionen zu ängstigen, zitternd greift die Rechte an die Sessellehne. Aber das ist eine Art der Charakteristik, wie sie Kaulbach liebte: der geistige Gehalt steht in ihr noch höher als die plastisch-monumentale Wirkung, und man kann bei aller Bewunderung des eminenten künstlerischen Könnens nicht vergessen, dass dieser Stoff der Plastik im Grunde eine wenig günstige Aufgabe stellte.

Das nächste Hauptwerk, die Kolossalstatue Peter's des Großen, ist in Italien gearbeitet, wohin den Künstler jedoch weniger die Sehnsucht nach dem klassischen Lande der Kunst, als die Rücksicht auf seine geschwächte Gesundheit geführt hatte. Es ist bezeichnend, dass er — wie seine Autobiographie bezeugt — inmitten der südlichen Natur von den Reizen des nordischen Winters träumt. — Dennoch mag die Bekanntschaft mit den Denkmälern Italiens auf Antokolsky's zweite Hauptschöpfung nicht ohne Einfluss geblieben sein. Historisch ist hier nur etwa das Kostüm, aber der Charakter, das Wesen einer zum Erobern und Herrschen berufenen Persönlichkeit, ist so machtvoll geschildert, dass das Ganze in ähnlicher Weise als ein mustergültiger Denkmälertypus wirkt, wie etwa die Colleonistatue. In der That lebt etwas von deren Geist in dieser Gestalt, die geschaffen scheint, über den Boden zu herrschen, den sie betritt. Die Bewegung des stolz erhobenen Hauptes und vor allem die Haltung des rechten Armes mit dem Krückstock, der sich unter dem Druck der Herrscherfaust in die Erde zu bohren scheint, verleihen dieser Erscheinung eine gewaltige

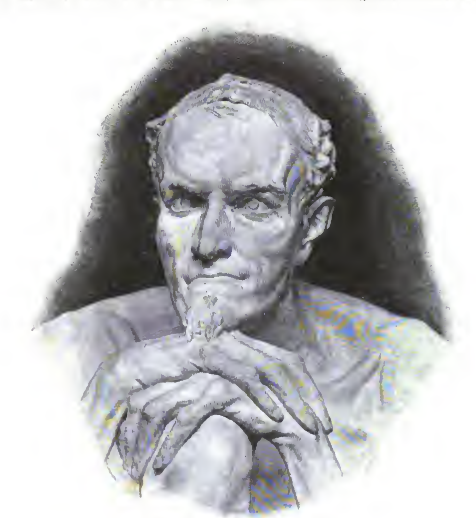
Energie, die feine Grenze jedoch, welche eine so gewagte Auffassung von theatralischem Effekte scheidet, ist mit erstaunlichem Takt gewahrt. Das Ganze zeigt echt monumentales Empfinden, aber die fliegenden Haare, sowie die Art, wie der Waffenrock vorn sich öffnet und die Schärpe leicht bewegt erscheint, geben ihm malerischen Reiz; eine vollendetere und geistig bezeichnendere Wiedergabe von Bewegung in monumentaler Ruhe ist kaum denkbar. Diese Statue ist ein Meisterwerk, welches allein genügen würde, seinen Schöpfer unsterblich zu machen.

Kurze Zeit darauf wandte sich Antokolsky zum erstenmal dem religiösen Stoffgebiete zu. In Russlands nationaler Plastik fand er für dasselbe keine Muster vor, und von dem, was hier die antikisirende Weise bot, hielt ihn seine künstlerische Eigenart fern. So bleibt er auch hier von Anbeginn völlig selbständig. Seine 1874 vollendete Christusstatue, die ihm nachmals einen Weltruf eintrug, erschien zuerst so seltsam, dass es an tadelnden Stimmen nicht fehlte. Auch in der Kunstchronik dieses Blattes hat sie 1874 eine nicht durchgängig anerkennende Kritik gefunden. Der Berichterstatter rühmt ihre „frappante Lebendigkeit“, aber er fügt hinzu, dieser Christus sei „kein Vertreter hingebender Liebe, kein Prophet der Ergebung, sondern ein gedankentiefer



Sterbender Christus. Marmorrelief von M. Antokolsky.

Schwärmer, dem seine idealen Träume auf immer vernichtet sind", „der resignirt in die Zukunft schaut", und „diese Kälte müsse auch den Beschauer kalt lassen, ja, ihn entsetzen". — Wohl verraten die edelen Züge dieses Hauptes leidvolle Resignation, aber dieselbe ist sicherlich nicht die einzige Empfindung, die aus diesem Werke redet und die es im Beschauer erweckt! In München war der Titel dieser Statue: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt", sie vor uns, aber etwas Königliches lebt in ihr, das seine Macht selbst beim Unterliegen fühlen lässt. Dieser ganz schlicht geschilderte Gegensatz zwischen Seelengröße und irdischer Ohnmacht übt einen eigenartigen Zauber aus. Von hoher Schönheit ist besonders das Antlitz. Man spürt, dass die Gedanken unter dieser wundervollen Stirn mit der momentanen Situation nichts gemein haben, und dass der Blick über die Gegenwart hinaus auf das Ewige



Mephisto. Bronze von M. ANTOKOLSKY.

eigentlich aber lautet er: „Christus vor dem Volksgericht". Beide Bezeichnungen ergänzen einander, die eine deutet auf den geistigen Gehalt, die andere auf die äußere Situation. Man könnte sich zu diesem Christus Pilatus oder Kaiphas und ihre Scharen, oder aber den bethörten Volkshaufen und die Schergen hinzudenken, jedoch auch selbständig, als Verkörperung eines individuellen Geistes- und Empfindungslebens, übt diese Gestalt ihre Wirkung aus. Physisch wehrlos, mit gefesselten Armen, steht gerichtet ist, den Worten gemäß: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!" — Die technische Behandlung zeigt schon hier Antokolsky's spätere Art völlig ausgeprägt. Sie bevorzugt breite, große Formen, mit einer Neigung zum Malerischen, welche scharf begrenzte Flächen möglichst vermeidet. Vor allem ist die Stirn dieses Christuskopfes für diese dem modernen Impressionismus verwandte Auffassungsweise bezeichnend, und zeigt, welche prächtige Wirkung sich trotz des Mangels bestimmter Konturen

lediglich durch die zarten Nuancen in Licht und Schatten erreichen lässt.

Die zweite Christusstatue, welche der Münchener Sonderausstellung in einem von Thiebaut in Paris gegossenen Bronzeexemplar einverleibt war, ist traditioneller und nationaler gehalten. Sie zeigt den thronenden Heiland als gütigen Vater der Gemeinde. Sprechend breitet er hier die Arme zum Empfang des Gläubigen aus. Auch hier ein fein abgewogenes Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, auch hier die geistige Vornehmheit in Kopf und Haltung, auch hier jene malerische Behandlung, die — besonders an den Händen — eher zu wenig als zu viel giebt. Malerisch ist auch das Relief gehalten, welches das Haupt des leidenden Erlösers vor dem Kreuze zeigt. Antokolsky ist seiner realistischen Neigung hier nicht untreu geworden. Er versteinert den letzten Seufzer eines Sterbenden, er zeigt die dünnen, schweißgetränkten Haarsträhnen, von denen eine über die Backe bis zum Mund herabfällt. Aber er wahrt auch hier den Adel eines echten Kunstwerks und breitet über das leidvolle Antlitz die Hoheit des Erlösers und den Frieden des von irdischer Qual Erlösten. Dieses Relief ist 1878 gearbeitet, wohl etwa gleichzeitig mit dem weniger ausdrucksvollen „Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel“. Zwei Jahre zuvor war die Statue: „Der Tod des Sokrates“ entstanden, in welcher die realistische Auffassung einen fast brutalen Ausdruck fand. Im schärfsten Gegensatz zum Christusrelief wird die Befreiung des Körpers und der Seele im Augenblick des Todes hier im Sinne des Cynismus geschildert. Breitbeinig sinkt der Körper vom Sessel herab, schwerfällig neigt sich das Haupt zur Brust, aber trotz dieser künstlerisch rücksichtslosen Darstellung schwebt auch über diesem Sterbenden der letzte Seufzer wie ein Hauch aus einer glücklicheren Welt. Kraftvollen Realismus hat Antokolsky bei den in München vereinten Werken ferner nur noch in der Statue Jermak's, des Eroberers von Sibirien, entfaltet. Als Verkörperung zweckbewusster Energie bildet dieselbe ein Gegenstück zu dem Standbild Peter's des Großen, aber berechtigterweise ist hier die physische Kraft stärker betont. Der Boden scheint unter dem Schritt dieses mit der Axt bewaffneten Riesen zu zittern, auch hier hat die Art der Bewegung neben der Monumentalität etwas Unentrinnbares. —

Es ist Antokolsky's größte Eigenschaft, dass er in seiner Kunst neben den stärksten auch die zartesten Saiten erklingen zu lassen weiß, denn derselbe Meister, der die Statuen Iwan's, Peter's des Großen und Jermak's schuf, hat in einer Reihe von Werken fast weiblich empfundene Seelenstimmungen, melancholische Träume und mystische Visionen verkörpert, ja er ist im Grunde mehr noch Lyriker als Dramatiker, ein idealistischer Dichter in Stein und Erz.

Am schönsten bezeugt dies seine Statue einer christlichen Märtyrerin, ein Werk, welches in München ebenso betitelt war, wie der gefesselte Christus. Es zeigt ein gar zartes Geschöpf, mehr Kind als Jungfrau, auf einer Steinbank, von Tauben umspielt, das Haupt leicht emporgewandt. Die Linke ruht auf einer Tafel mit dem Monogramm Christi, und dies ist das einzige, was die Beziehung dieses Wesens zum Christentum äußerlich kennzeichnet. Ohne diese Tafel könnte man an eine Jungfrau aus dem Volksmärchen denken. Die mageren Glieder, die schlichte Haltung, die kindlichen Züge haben etwas unendlich Rührendes, sie geben ein Bild der Unschuld, aber ein leiser Zug zur Mystik fließt mit ein: überirdische Stimmen scheint diese Gestalt zu vernehmen. In Antokolsky lebt neben der realistischen Kraft ein weicher, sentimentaler, träumerischer Sinn, der zuweilen an Gabriel Max erinnert. — Dem gleichen Geschlecht, wie diese Märtyrerin, entstammt die „Ophelia“, ein edler Mädchenkopf in Hochrelief, dessen Hintergrund durch Schilf belebt ist. Traumhaft blicken die weit geöffneten Augen, als werde vor ihnen zum Bild, was das rauschende Schilf der Lauschenden zuflüstert. Endlich kann auch der halb liegend, halb sitzend auf einem Kindergrabe wachende Engel diesem Gestaltenkreis zugezählt werden. — Aber nicht nur in jugendlichen Gebilden trifft Antokolsky diesen Märchenton: auch auf seiner Statue Nestor's, des Geschichtsschreibers Russlands, ruht diese weltfremde Stimmung. Er fasste ihn ähnlich auf, wie man den S. Hieronymus zu schildern pflegt, als einen greisen Mönch, am Schreibpult, in das Studium eines Folianten vertieft. Malerisch ist auch hier das Gesamtbild, das Beiwerk und die technische Behandlung. Wie weit Antokolsky's malerische Neigung zuweilen geht, bekundet jedoch neben einem Porträtrelief mit landschaftlichem Hintergrund vor allem die kleine Grabtafel eines Kindes, auf welcher über dem Lager Wolken und Sterne angedeutet sind. Die lyrische Stimmung in Antokolsky's Kunst erklärt dies zur Genüge. — Am freiesten von der malerischen Art hat er sich vielleicht in seiner Mephistostatue gehalten. Wie bei der Figur Iwan's, lag hier die Gefahr Kaulbach'scher Hypercharakteristik nahe, aber Antokolsky ist ihr diesmal erfolgreich begegnet. Nichts Übertriebenes in der mimischen und physio-

gnomischen Schilderung, nichts Gezwungenes in der Haltung dieses schlanken, sehnigen Körpers! Das früher als der letztere modellirte Haupt bietet den Inbegriff von List und verschlagener Klugheit, ohne abzustoßen; die Stellung ist ungemein bezeichnend, aber durch die Kontraste ihrer Linien zugleich von ungewöhnlichem plastischen Reiz: die „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ lässt den gefallenen Gott nicht vergessen! — In einzelnen Büsten (Großfürst Nikolaus, Turgenieff) und Porträtstatuetten klingt die realistische Auffassung der Peterstatue weiter, die harmonischste Vereinigung der in Antokolsky's Kunst bestehenden Gegensätze verkörpert dagegen wohl seine Statue Spinoza's. Antokolsky hat sich auf dem Gebiet der christlichen Plastik bleibenden Ruhm erworben, jedoch nicht das Dogmatische, spezifisch Kirchliche spiegeln seine Christusfiguren und seine Märtyrer, sondern das allgemein Menschliche, wie es aus einer eigenartig poetischen Verbindung von Geschichte und Legende zurückstrahlt. So hat der Jude Antokolsky auch den jüdischen Denker und Märtyrer Spinoza aufgefasst. Ein reiner Sinn, Gedankenschärfe, vereint mit dichterischem Empfinden und gottergebenes Entsagen leuchten aus diesem jugendlichen Antlitz. Der tote Buchstabe des auf dem Schoße ruhenden Folianten hat vor dem geistigen Auge des Gelehrten Leben gewonnen, und über die real gegebene Situation hinaus wächst auch diese Gestalt zum ewiggültigen Vertreter einer der edelsten Menschengattungen empor. —

Antokolsky ist eine Künstlerpersönlichkeit, der man in wenigen Zeilen nicht gerecht werden kann. Ein reiches, tiefes Seelenleben spricht aus seinen Schöpfungen, und nur im Zusammenhang mit seinem ganzen Denken und Empfinden, wie dasselbe zum Teil in seinen autobiographischen Notizen zu Tage tritt, lässt sich seine Kunst richtig würdigen. Dieser individuelle Maßstab wird um so notwendiger, als der kunsthistorische hier unzulänglich bleibt: in der Geschichte der russischen Plastik nimmt Antokolsky, soweit die Ausführungen *Wilhelm Henckel's*[1]) ergeben, eine Sonderstellung ein, man müsste denn gerade in der realistischen Richtung des jetzt in Amerika thätigen *Fjodor Kamensky* eine Parallele zu der einen Seite seiner Kunst erblicken. — Durchaus individuell ist aber auch der Charakter seiner Werke selbst. Henckel macht darauf aufmerksam, dass Antokolsky die meisten Aufgaben sich selbst gestellt, und sagt, er könne sich nicht erinnern, von ihm „jemals eine nackte weibliche Figur, das beliebteste Objekt der meisten Bildhauer“, gesehen zu haben. In der That bekundeten schon die in München vereinten Skulpturen zur Genüge, dass nicht das Formale, nicht der Sinnenreiz der Erscheinung ihren Schöpfer lockte, sondern der psychische und geistige Gehalt. Das ist in der modernen Plastik fürwahr besonders beachtenswert! — Innerhalb dieser auf Seelenschilderung bedachten Kunst jedoch herrscht ein tiefernster, oft schwermütiger Grundton vor. Leiden, Entsagen, in rauher Wirklichkeit von einer überirdischen Welt träumen — das ist die Seelenthätigkeit, die in den meisten dieser Gestalten verkörpert erscheint. Die auf realem Boden erwachsene Kraftfülle hat Antokolsky verhältnismäßig doch nur selten zum Thema erwählt. — Ich habe schon oben bei einem speziellen Beispiel darauf hingewiesen, wie unmittelbar dieses *lyrische* Element auch äußerlich zum Ausdruck gelangt. Antokolsky's ganze Behandlungsweise des Marmors ist davon beeinflusst. Sie ist durchaus *malerisch*, sie kennt keine scharf umrissenen Konturen, sondern nur ein weiches, wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, dessen künstlerischer Effekt an die stimmungsvolle Sprache einer Radirung gemahnt. Die Beziehung zur Pariser Schule — seit 1880 lebt Antokolsky in der französischen Hauptstadt — mag auf diese Technik nicht ohne Einfluss gewesen sein, ungünstig aber kann man den letzteren jedenfalls nicht nennen, da er weder die individuelle Grundlage verdeckte, noch einen störenden Grad erreicht hat.

Weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus ist Antokolsky seit vielen Jahren berühmt, in Deutschland aber hat ihn erst diese Münchener Ausstellung populär gemacht — so populär, wie eine so vornehme, rein persönliche Kunstweise, wie die seine, überhaupt werden kann. Schon dies allein genügte, um der plastischen Abteilung des diesjährigen „Salon“ dauernden Wert zu geben.

Innerhalb derselben bezeichneten die Arbeiten des russischen Bildhauers auch kunsthistorisch eine Sondergruppe. Seelenschilderung, wie er sie erstrebt und erreicht, fand sich in den übrigen Skulpturen nur bedingt und vereinzelt. Das Formale, die Aktfigur als solche, ohne geistigen Gehalt, bildete das Hauptthema. Das ist eine ähnliche Entwicklungsphase, wie sie die moderne Malerei durchmachen musste, bevor sie ihre heutige Leistungsfähigkeit erreichte. Diese Richtung ist einseitig, aber nicht ungünstig. Stets erneutes, liebevolles

1) „Neuere russische Bildhauer“ S. 45 ff. in „Die Kunst unserer Zeit“, III, 9. München 1892.

Studium des menschlichen Körpers ist für jeden Aufschwung der Plastik die Voraussetzung gewesen. In diesem Sinne erscheinen besonders die Arbeiten einer großen Reihe jüngerer *Münchener* Bildhauer zukunftsvoll. Ich erwähne nur *Alfred Marzolff's* „Bogenspanner“, *Emil Dittler's* „Waffenschmied“ und *Ludwig Gamp's* Hirtenfigur. *Alex. Oppler's* „Sauhirt“ und *Joh. Baptist Schreiner's* „Grille“ gehen jedoch über die Bedeutung nackter Akte bereits hinaus, besonders hat Schreiner in der Gestalt des kauernden Mädchens, welches auf einem Halme bläst und den Beschauer dabei so schelmisch-listig anblinzelt, einen ungemein glücklichen Griff gethan. Überraschend erschien vielen die kleine Athletenstatuette von *Franz Stuck*, obgleich man dieselbe schon längere Zeit in seinem Atelier bewundern konnte. Es ist sicherlich höchst beachtenswert, dass gerade unsere eigenartigsten Maler und Radirer, ein *Stauffer-Bern*, ein *Stuck*, ein *Klinger* sich zeitweilig der Plastik zuwenden. Das bietet ein gesundes Gegengewicht gegen gar zu vages Träumen. Eine Rückwirkung auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt durch malerische Mittel ließ sich bei Stuck freilich bisher noch nicht erkennen. — Dieser Gruppe der „Akte“ standen etliche vortreffliche Porträts, vor allem die Arbeiten von *Ernst Hischen, Friedrich Kühn* und *Alexander Oppler,* ebenbürtig zur Seite. Auch in ihnen zeigt sich ein Aufschwung im Sinne des modernen Realismus. Weitaus das Bedeutendste aber bot unter diesen jüngeren Münchener Arbeiten die Gruppe der „Steinbrecher“ von *Jean Lampel.* Zweifellos hat hier die Kunst eines Bastien-Lepage und Millet eingewirkt, vielleicht unmittelbar vermittelt durch die ihr in der Plastik am schärfsten entsprechende Weise des Belgiers Meunier. Der Arbeiterwelt hat Lampel beide Gestalten entlehnt, zwei Männer in Werkeltracht, bemüht, einen hier zugleich als Sockel dienenden Steinblock mit Stemm- und Brecheisen zu spalten. Es ist ein alltägliches Momentbild, aber zugleich eine allgemeingültige Darstellung zweckbewusster physischer Kraft, und ein monumentaler Zug verleiht auch diesen Figuren eine an Millet erinnernde Größe. — Auf ähnlichen Wegen scheint *Joseph Flossmann* zu schreiten, dessen Gruppe einer Mutter mit ihren dicht an sie geschmiegten Kindern ein tüchtiges, freilich etwas befangenes Können verrät. — Wie in der Malerei, so trat der Gegensatz zwischen Neuem und Traditionellem auch in der Plastik zu Tage, aber weit minder schroff. Neben *Christof Roth* war die ältere Weise vor allem durch treffliche Arbeiten *Wilhelm von Rümann's* repräsentirt, unter denen die große Reiterstatue des Prinzregenten für Landau in der Pfalz hervorragte. Sie geht freilich auf den Typus des Marc Aurel zurück, aber derselbe ist in der That ewig gültig, und seine selbständige Verwertung lässt sich durchaus nicht als Anachronismus bezeichnen, am wenigsten bei diesem Rümann'schen Werk, welches — besonders in der Bewegung des ausgestreckten Armes — ungewöhnliche Feinheiten aufweist. Die Denkmälerplastik war in München im übrigen nur sehr spärlich. Von deutschen Arbeiten wäre hier nur *August Drumm's* wirkungsvolles Modell für das Kriegerdenkmal in Ingolstadt und *Calandrelli's* Statue des Kurfürsten Friedrich I. zu nennen. Ohnehin wird es noch lange währen, bis unsere Plastik auf der neuen Basis für Monumentalbildnerei großen Stils befähigt ist. Auch dies ist eine Parallelerscheinung zum Verhältnis der modernen Malerei, dem Geschichtsbild gegenüber. Der Hauptvertreter der heutigen Berliner Monumentalplastik, Begas, fehlte ganz, und sein Genosse *Eberlein* hatte nur Zeugen für die Anakreontische Richtung seiner Kunst gesandt, freilich einige der köstlichsten, die sie aufzuweisen vermag. Gleich diesen waren auch die meisten übrigen Berliner Bildwerke schon wohlbekannt.

Wie billig, hatte in der deutschen Abteilung München unbedingt die Suprematie. Unter seinen Skulpturen waren solche, welche das Auge des Beschauers besonders auf sich zögen, freilich nicht gar zu häufig. Nur wenige Arbeiten, vor allem die in ihrem gesunden Humor ganz außerordentlich glückliche „Brunnengruppe“ von *Matthias Gasteiger* und *Matthias Streicher's* „um einen Kuss“ streitendes Centaurenpärchen, waren geeignet, das große Publikum zu fesseln. Gerade diese Abkehr von effektvollen Stoffen und effektvoller Mache jedoch stellt der Münchener Bildnerschule ein günstiges Zeugnis aus. Die Nachwehen der berüchtigten „Münchener Eilkunst“ können nur durch ein ruhiges, besonnenes Arbeiten überwunden werden, und von einem solchen gaben fast sämtliche der hier vereinten Werke erfreuliche Kunde.

Weniger noch als Berlin hatte sich *Wien* beteiligt, aber in der geringen Zahl der österreichischen Arbeiten fand sich Vortreffliches, wie *Tilgner's* Brunnenmodell, *Ludwig Dürnbauer's* „Kämpfergruppe“ und *Hans Scherpe's* „Bacchant“, und besonders Gutes unter den Schöpfungen der Kleinplastik. —

Einen Hauptteil des plastischen Besitzstandes pflegt unseren internationalen Ausstellungen Italien zu



Spinoza. Marmorstatue von M. ANTOKOLSKY.

liefern, ohne jedoch das Durchschnittsmaß der Gesamtleistung wesentlich zu erhöhen. Meist sind es nur die kleineren, gefälligen Arbeiten des üblichen Kunstmarktes, welche über die Alpen wandern und bei uns besonders durch die virtuose Technik die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Solcher Art waren auch diesmal besonders die Figürchen *Benini's* und *Franchi's*, etliche süßliche oder grob-sinnliche Werke, — unter den letzteren zeichnete sich besonders *Andreoni's* freilich vorzüglich gearbeitete „Messalina“ aus — und technische Kunststücke, wie der Frauenkopf mit modischem, völlig „impressionistisch“ wiedergegebenem Hut von *Paolo Troubetzkoi*. Auf einem Irrweg zum Malerischen befindet sich auch *Achille Alberti* mit seinem versteinerten Gemälde: „Pindar besingt die Sieger“, und selbst in *Urbano Nono's* edler Christusstatue tritt dieser Zug zum malerischen Effekt hervor. Leider war auch einer der Hauptmeister Italiens diesmal schon in der Wahl seines Stoffes meines Erachtens recht unglücklich: *Giulio Monteverde* verkörpert „das Ende“ in einer Totentanzgruppe, in welcher ein lebensgroßes Gerippe ein nacktes Weib ergreift. Seit der beginnenden Barockkunst versucht die italienische Sepulkralplastik stets von neuem, den Knochenmann zu schildern, und stets leidet dabei die monumentale, ja die künstlerische Wirkung. Auch Monteverde hat mit diesem von einem Laken umhüllten Skelett keinen besseren Erfolg gehabt, und der abstoßende Kontrast zwischen den beiden Gestalten wird hier durch unschöne Linien noch gesteigert. — Wenig bezeichnend waren auch die *französischen* Arbeiten. Für die geringe Bedeutung der italienischen und französischen Skulpturen entschädigte dagegen zunächst die ungewöhnlich stattliche Reihe guter *nordischer* Bildwerke, unter denen bei den *Dänen Wilhelm Bissen's* „Jägerin“, bei den *Schweden Hasselberg's* knieendem Mädchen („Der kleine Frosch“) die Palme gebührte, ihre Signatur aber empfing die plastische Abteilung vor allem durch die Werke der *Belgier*. — In der durch *Meunier's* Namen gekennzeichneten Richtung der belgischen Plastik ringt eine Kunstweise um den Sieg, welche zum Realismus und Impressionismus der modernen Malerei in unmittelbarer Wechselbeziehung steht. Schon rein äußerlich! Jene impressionistische Darstellungsart, der — freilich maßvoll — auch Antokolsky huldigt, jene Berechnung auf den Gesamteindruck, jene Betonung der Licht- und Schattenmassen auf Kosten scharfer Konturlinien, hat in Belgien die zahlreichsten und begabtesten Vertreter gefunden. Neben *Meunier*, *Herain* und *Weggers* repräsentirte sie in München vor allem *Joseph Lambeaux*. Ein Zug zum Großen geht durch seine Gruppe „Kampf mit dem Adler“ und seine Kolossalbüste des Dr. Gaillard, so unbestimmt und abozzirt die Einzelformen auch erscheinen. Dass diese Technik gleichwohl gefährlich ist, dass sie geeignet erscheint, jedes Gefühl für die richtigen Aufgaben der Plastik zu ertöten, darf freilich nicht verschwiegen werden. Die Neigung zum Malerischen hatte selbst schon bei diesen Münchener Arbeiten der Belgier zuweilen das zulässige Maß weitaus überschritten, so beispielsweise an *Guillaume Charlier's* originellem Fischerdenkmal, dessen Sockelrelief einen leeren Kahn auf Wellen unter Wolkenhimmel zeigt, und in *Herain's* Gruppe „Mutterliebe“, bei welcher die Hauptfigur auf einem nur auf den hinteren Füßen stehenden Sessel ruht! — Bezeichnenderweise hat diese Richtung ferner, wie in der Malerei, so auch in der Plastik einer sensationellen Auffassungsweise den Weg gebahnt, welche bisweilen zur Geschmacklosigkeit wird. Selbst ein so tüchtiger Meister, wie *De Rudder*, weiß sich davon nicht ganz frei zu halten. Trotzdem birgt diese extreme Richtung der heutigen, von Frankreich stark beeinflussten belgischen Plastik einen zukunftsvollen Keim, der sich unter dem Walten eines Genies zu herrlicher Blüte entfalten kann. Wie gesund die belgische Skulptur ist, bezeugten am besten die trefflichen Aktfiguren eines *De Haen* („Aufgegeben“), *van Beurden* („De Redder“) und *Van den Kerckhove* („Vlämischer Fischer“), und die Arbeiten eines *Van der Stappen*, *Paul Dubois*, *Braecke*, *Desenfans* und *Dillens* bürgen dafür, dass auch die strengere Weise in Belgien nicht vernachlässigt wird. Einem Meunier geistesverwandt erscheint der Ungar *Georg Zala* in seiner nämlichen Kolossalfigur der „Kampfbereitschaft“.

Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, dass auch in den Reihen der Bildhauer ein ähnlicher Streit bald in hellen Flammen auflodern wird, wie er jetzt die Reihen der Maler in erbitterte Parteien geschieden hat. Hoffentlich führt er nicht zu ähnlichen verhängnisvollen Konsequenzen wie dort. Gerade die deutsche Plastik steht im Hinblick auf die großen Ereignisse der letzten Jahrzehnte vor gewaltigen, monumentalen Aufgaben, welche ihre ganze, geeinte Kraft erfordern. Wer freilich die Geschichte der größten Kunstschöpfungen aller Zeiten verfolgt, weiß, dass ihre Geburt fast stets von schlimmen, klein-

lichen Kämpfen und Intriguen begleitet war, in denen noch vieles Andere mitsprach als das lediglich künstlerische Prinzip. Dies darf vorerst über die traurigen Folgen trösten, welche der Münchener Künstlerstreit zu bringen droht. Vielleicht würde es sich empfehlen, die nächste Münchener Ausstellung ganz zu suspendiren, beziehungsweise sie durch eine Skulpturen- oder eine kunstgewerbliche Ausstellung abzulösen. Vom kunsthistorischen Standpunkte aus ist es doppelt beklagenswert, dass das Münchener Unternehmen jetzt vor einer Zersplitterung der Kräfte steht. Wie immer aber der endgültige Ausgang der Dinge sein mag, das Echte und Große, was sich bisher in den Räumen des Münchener Glaspalastes zusammenfand, kann seine fortwirkende Kraft nicht mehr einbüßen. Über die Ereignisse des Tages hinweg schreitet die wahre Kunst ihren hohen Zielen entgegen, und die Wege derer, denen diese Ziele heilig sind, werden sich wieder vereinen, gleichviel, ob sie jetzt zu rückläufig oder zu steil aufwärts zu führen scheinen, um eine momentane Verbindung zu ermöglichen.

FLORENTINISCHE MADONNENRELIEFS.

VON *HEINRICH WOELFFLIN.*

MIT ABBILDUNGEN.



ICHELANGELO'S Erstlingswerk, seine „Madonna an der Treppe", ist in der Entwicklung der florentinischen Plastik eine dermaßen befremdende Erscheinung, dass man dem Versuch, einige erklärende Vorstufen nachzuweisen, von vornherein ein williges Ohr entgegenbringen muss. Was zu einer solchen Vorgeschichte beigeschafft wurde, ist folgendes. Die Sammlung von Gustav Dreyfus in Paris besitzt ein Marmorrelief: die Madonna in ganzer Figur, sitzend auf einem Steinwürfel, im Profil, das Relief von geringer Erhebung, lauter Züge also, die wohl die Erinnerung an Michelangelo's Arbeit wachrufen können. Das Stück soll auf Desiderio da Settignano zurückgehen: Michelangelo könnte es also gekannt haben. Die Vermutung scheint eine Bestätigung zu erhalten durch eine Zeichnung bei John Heseltine in London, die michelangelesk aussieht und eine Kopie des Dreyfus-Reliefs ist, nicht eine genaue, sondern frei verbessernd und herausgestaltend, was bei dem noch ungeschickten Marmorarbeiter bloße Absicht und Andeutung geblieben war. Was lag näher, als zu sagen: Hier hat der junge Künstler seine Löwenklaue gezeigt; Michelangelo hat als Meister den Desiderio (oder wer nun immer jenes Relief gemacht haben mag) kopirt, um nachher das Motiv in der „Madonna an der Treppe" auf seine Weise umzubilden.

Das sind die Bemerkungen, die Bode in den „Italienischen Bildhauern der Renaissance" gelegentlich hingeworfen hat (S. 57). Strzygowski griff dann die Sache auf und brachte im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen" eine ausführliche Besprechung, wobei er die fraglichen Stücke, das Dreyfus-Relief und die Heseltine-Zeichnung in Abbildung mitteilte (Oktoberheft 1891). Da ich nun selbst vor zwei Jahren über Michelangelo geschrieben habe und in dem letztgenannten Aufsatz mit angezogen werde, so sei es mir erlaubt, meine Meinung auch zu äußern. Es handelt sich nicht um langweilige Rechthaberei: mit Vergnügen würde ich die ganze Angelegenheit auf sich beruhen lassen, wenn mir nicht damit der gute Anlass entginge, neues Material und neue Fragen den Kunstfreunden vorzulegen.

Wen die „Madonna an der Treppe" mit ihrer grandiosen Eigenart einmal ergriffen hat, der wird sich wohl zunächst wie gegen eine ganz ungehörige Zumutung auflehnen, wenn er den jungen Michelangelo hier von einem fremden Vorbild bedingt glauben soll. Es ist auch mir so ergangen. Noch bevor ich die angezogenen Stücke gesehen, wagte ich die Behauptung, von einem Abhängigkeitsverhältnis könne unmöglich die Rede sein. Kein Künstler vor Michelangelo hätte dieses Kind mit dem abgewendeten Gesicht zu bilden gewagt.[1]) Das ist nun freilich richtig; allein es giebt doch einige andere — mehr äußere — Bezüge zwischen dem Dreyfus-

1) Die Jugendwerke des Michelangelo. München, 1891.

Relief und Michelangelo's Madonna, die es rechtfertigen können, die Frage nach dem Verhältnis der beiden Arbeiten aufzuwerfen, zumal wenn die Thatsache sich erweisen lässt, dass Michelangelo eine Kopie des verwandten Werkes angefertigt habe. Hier muss ich nun aber mit meinem Widerspruch einsetzen. Das Blatt bei Heseltine scheint mir nicht von Michelangelo gezeichnet zu sein, sondern nur von einem Werkstattgenossen des Baccio Bandinelli, und was das Dreyfus-Relief betrifft, so möchte ich glauben, dass es weder auf den Namen des Desiderio noch überhaupt auf den Ruhm einer Originalarbeit Anspruch machen kann, sondern Kopie ist nach einer Vorlage, die erst einige Jahrzehnte nach Desiderio's Tod (1464) entstanden sein dürfte. Das behauptete Abhängigkeitsverhältnis könnte dann das umgekehrte sein.



Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief von MICHELANGELO.

Dass eine Zeichnung Bandinelli's unter dem Namen Michelangelo's geht, kommt in öffentlichen und privaten Sammlungen nicht selten vor. Es ist aber leicht, den Unterschied namentlich zwischen *frühen* Blättern Michelangelo's und solchen Bandinelli's nachzuweisen. Ich will zunächst auf einige Einzelpunkte hindeuten, welche bei der Heseltine-Zeichnung die Autorschaft Michelangelo's nach meinem Urteil ausschließen. Der Kopf der Madonna ist ganz flach modellirt mit bloßen horizontalen Strichen; beim Kinde sind einzelne weiche weiße Haarbüschel ausgespart; wiederholt kommen in den Schattenpartien breite Helldunkellagen zur Wirknng; die ganze Zeichnung erscheint neben Michelangelo's Arbeiten von einer ungewohnten malerischen Haltung und dabei doch von einer fast leeren Einfachheit. Trotz der starken Verkleinerung, die sich das Blatt in der Reproduktion des „Jahrbuches“ hat gefallen lassen müssen und die ihm viel von seinem Charakter nimmt, wird man doch auch hier noch erkennen können, dass in dieser Zeichnung eine Technik angewendet ist, die mit ganz andern Mitteln arbeitet, als die des 15. Jahrhunderts.

Es ist vor allem eine Vereinfachung in dem Gebrauch der Linien und Strichlagen eingetreten. Die früheren, etwa Dom. Ghirlandajo, stricheln so lange durch- und übereinander, bis sie den nötigen Schattengrad erreicht haben. Auch der junge Michelangelo zeichnet in den außerordentlich sorgfältigen frühen Blättern im wesentlichen noch so: er setzt Lage über Lage, nur fasst er die Feder fester und macht die Striche breit und kräftig. Jetzt wird der Linienaufwand überall beschränkt. Die Zeichnungen werden durchsichtig. Jeder Strich wirkt für sich und man sieht genau, wo der erste und wo der letzte sitzt. Ganze große Partien werden mit einer gleichmäßigen Linienschicht überzogen und dann nur an den tiefer beschatteten Orten mit einer Kreuzlage übergangen. Für das größte Dunkel reicht eine einfache Kreuzlage aus, indem dann die einzelnen Striche von vornherein stärker hingesetzt werden.

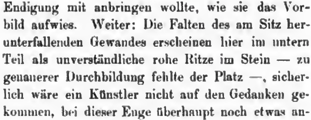
Was jener Zeichnung weiterhin einen eigenen Charakter giebt, ist die Anlage nach malerischen Rücksichten. Während der junge Michelangelo sich ausschließlich bemüht, die Formen plastisch und deutlich zu modelliren, geht hier die Hauptabsicht des Künstlers auf Gewinnung großer Licht- und Schattenmassen, die einen wirksamen Kontrast abzugeben im stande sind. Nicht umsonst ist die ganze Partie des linken Unterschenkels der Madonna mit dem Knie

in Dunkel gesetzt. Wenn sogar ausgesprochene Helldunkeleffekte vorkommen — die verkleinerte Reproduktion giebt davon allerdings kaum eine Vorstellung — so ist das etwas, was sich auch nicht reimt mit Michelangelo's Gewohnheiten.

Ich habe gesagt, dass ich in der Heseltine-Zeichnung die Art des Baccio Bandinelli erkenne. Freilich kann es sich nur um eine Werkstattleistung handeln. Es mangelt dem Strich die Sicherheit und Entschlossenheit. An einigen Stellen, wie am Arm, wird dieser Mangel selbst noch in der kleinen Nachbildung fühlbar werden. Charakteristisch für den gedankenlosen Kopisten ist außerdem das Fehlen der Saumlinie des Ärmels am Unterarm.







Madonnenrelief. Nach einem Gipsabguss.

Mit diesen geringen Qualitäten der Zeichnung steht nun in auffallendem Gegensatz, dass sie — die Kopie — vor ihrem Vorbild, dem Relief bei G. Dreyfus, ganz bedeutende Vorzüge voraus hat in der Richtigkeit der Körperverhältnisse, in der schönen Neigung und natürlichen Bewegung, in dem vollkommenen Zusammenschließen der Gruppe. Wie ist das zu erklären? Es ist nicht zu erklären, solange man annimmt, die Zeichnung sei nach dem Dreyfus'schen Relief gemacht worden. Es *muss* eine andere Vorlage vorhanden gewesen sein, die die erwähnten Vorzüge alle besaß und an die der immerhin nur schülerhaft zeichnende Kopist genau sich anschließen konnte.

Und diese Annahme wird noch zwingender, wenn wir in dem Dreyfus-Relief nun ebenfalls Spuren entdecken, die einen Kopisten verraten, und zwar keinen guten. Was vielleicht einen altertümlichen Eindruck macht, die steifere Haltung, das beschränktere Ausgreifen der Arme, die spitze und eckige Art der Linienführung ist lediglich dem Ungeschick der ausführenden Hand zuzuschreiben. Von Anfang an hatte der Mann sich im Raum verrechnet. Die Marmortafel reichte in der Breite nicht aus und so zog er die Figur oben etwas in die Länge, wobei die untern Teile völlig verkümmern mussten. Dann sehe man, was er aus dem Kopftuch gemacht hat: in der Zeichnung, die das Original besser wiedergiebt, hat es einen schönen und natürlichen Fluss, hier wird ein unförmlich gedrehter Wulst daraus, weil der Kopist trotz mangelnden Raumes die Silhouette der Endigung mit anbringen wollte, wie sie das Vorbild aufwies. Weiter: Die Falten des am Sitz herunterfallenden Gewandes erscheinen hier im untern Teil als unverständliche rohe Ritze im Stein — zu genauerer Durchbildung fehlte der Platz —, sicherlich wäre ein Künstler nicht auf den Gedanken gekommen, bei dieser Enge überhaupt noch etwas an-

zubringen, wenn er eben nicht unter dem Eindruck einer bestimmten Vorlage gestanden hätte.

Diese Vorlage nun glaube ich aufweisen zu können in dem Relief, das ich hier den Lesern der Zeitschrift vorlege (vgl. Abbildung. Originalgröße 27 × 19 cm). Es ist in der Litteratur bisher nicht erwähnt. Ich fand es als Gipsabguss in Italien[1]) und bemerke gleich, dass es mir nicht gelungen ist, die Urform vor Augen zu bekommen, ja, dass ich auch nicht mit Sicherheit sagen kann, wo sie sich befindet. Allem Anschein nach ist dieser Abguss nach einem Thonrelief gemacht worden, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass das eigentliche Original nicht eine Marmorarbeit gewesen sei. Für unsere Zwecke ist das einstweilen gleichgültig. Es handelt sich jetzt nur darum, zu konstatiren, dass in der That die Heseltine - Zeichnung wie das Dreyfus-Relief Kopien sind nach einer Vorlage, die in der Zeichnung fast genau, in der Marmortafel mit beträchtlicher Einbuße nachgebildet worden ist.

Aus einer heiligen Familie. Federzeichnung von Baccio Bandinelli.

Wer diese Komposition erfunden hat? ich weiß auf die Frage keine bestimmte Antwort. An Desiderio da Settignano wird kaum mehr jemand denken. Es weht aus diesem schönen Relief schon etwas von der Luft des Cinquecento. Wer von Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano herkommt, wird überrascht sein von der Einfachheit und Größe dieser Madonnendarstellung. Und wenn Donatello zeitweise ähnliche Ideale verfolgt hat — ich denke an das Marmorrelief aus Casa Pazzi in Berlin — so wird man doch zugestehen müssen, dass hier der Schwung im Kontur und die geballte Fülle der Gruppe über den Stil des Quattrocento hinausgreift. Wie diese Madonna mit dem Kopf sich neigt und den Oberkörper vorbeugt, um mit dem Kinde Fühlung zu nehmen, ohne es doch an sich zu drücken, das scheint mir in einer Weise gegeben, wie es bei keinem Frühern zu finden ist, auch bei Luca della Robbia nicht. Und wie sehr im Geschmack des Cinquecento ist das Motiv des hoch gesetzten Fußes bei der Madonna! Das Motiv mag früher schon da und dort sich nachweisen lassen, ist es aber je in dem Sinne verwendet wie hier, um die Gruppe zu runden und eine völlig geballte Masse zu schaffen? Charakteristisch ist auch die Kugel, die dem Fuße als Untersatz gegeben ist: das ist so recht eine Äußerung des Geistes, der von aller Andeutung eines bürgerlich-häuslichen Wesens sich lossagt und geflissentlich die größten Allgemeinheiten aufsucht.[1])

1) Vor kurzem erst ist ein Abguss auch in das South Kensington Museum eingezogen.

1) Wenn es scheinen sollte, dass auf dem Dreyfus-Relief eher ein Kissen gemeint wäre, so muss ich bemerken, dass

Im gleichen Sinne ist der gewohnte Sessel mit reich verzierter Lehne hier ersetzt durch einen einfachen Steinwürfel, wie bei Michelangelo's Treppenmadonna, wo L. Courajod die stilistische Wichtigkeit der Neuerung gebührend hervorgehoben hat (Gazette des Beaux-Arts 1881). Das Kostüm giebt ältere und neuere Motive in interessanter Mischung. Im Vorbeigehen sei auch noch hingewiesen auf die seltene Form des Heiligenscheines der Madonna, gerade bei einer so flachen Profilfigur ist die ganz verkürzte Darstellung der Scheibe im 15. Jahrhundert nicht die übliche.[1])

Wenn eine runde Zahl verlangt würde, auf die man das Relief datiren könnte, so würde ich sagen 1500. Wir befinden uns damit nicht weit weg von Michelangelo's „Madonna an der Treppe". Immerhin würde diese zeitlich noch vorangehen und wer es darauf abgesehen hat, Entlehnungen zu konstatiren, müsste die Priorität für die den beiden Arbeiten gemeinsamen Momente dem Michelangelo zuerkennen. Sicher macht unser anonymes Relief einen reiferen Eindruck. Mit wie viel Sicherheit ist hier das Steife und Rechtwinklige gebeugt und gerundet und das Ganze zu massiger Geschlossenheit zusammengebunden worden.

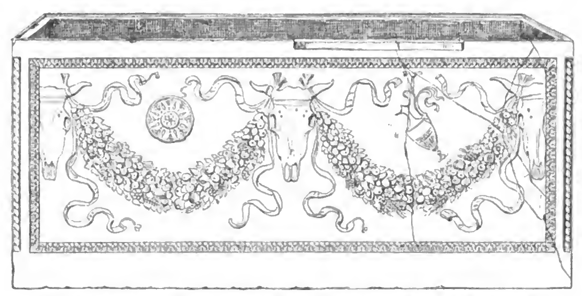
Durch die Jahreszahl 1500 möchte ich ausdrücken, dass mir das Relief gerade auf der Scheide von Quattrocento und Cinquecento zu stehen scheint. Das Alte ist aber wohl mehr in Einzelheiten als im Wurf des Ganzen zu suchen. Dessen zum Beweis teile ich noch das Fragment einer Federskizze Bandinelli's mit, eine heilige Familie, wo die Mutter mit dem Kind fast wörtlich unsere Komposition wiederholt. (Das Blatt befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen in den Uffizien, unter Nr. 1527.) Nur die untere Partie ist etwas geändert: das linke Bein ist übergeschlagen und die Hand greift nicht ins Kleid, sondern legt sich zwischen die Füßchen des Knaben. Mit dieser Zeichnung fällt nun auch noch ein unerwartetes Licht auf die Heseltine-Kopie, die wir in die Werkstatt Bandinelli's verwiesen. Vermutlich hing das Relief dort (in irgend einer Wiederholung)[1]) an der Wand: ein Schüler hat die Tafel einmal ängstlich und ohne Geist nachgezeichnet, der Herr der Werkstatt aber hat sich gelegentlich der Komposition, die ihm stilistisch noch gar nicht veraltet vorkam, zu eigenem Gebrauche bedient.

es sich auch hier um eine Kugel handelt, die nur wie alles andere in der Nähe unter der Knappheit des Raumes etwas hat leiden müssen.

1) Ich kann nicht unterlassen, auch die andere Seite hervorzuheben, die entschiedene Verwandtschaft unseres Reliefs mit *älteren* Arbeiten. Namentlich die linke Hand der Madonna und die Behandlung der Beine des Knaben führen auf frühere Beispiele zurück. Insbesondere empfiehlt sich die Vergleichung mit dem Madonnenrelief am Pal. Panciatichi in Florenz (Via Cavour), das gerade in den berührten Partien eine auffallende Übereinstimmung zeigt.

1) Ein gutes Exemplar kann es nicht gewesen sein, da der Kopist an einigen Stellen nicht richtig verstanden hat. Die Haare an der Stirn z. B. giebt er als Binde. Ebenso irrt er ab, wo er die am Sitz herunterfallenden Gewandenden wiedergeben soll.





843. Römischer Sarkophag aus augusteischer Zeit, früher im Garten des deutschen Botschaftspalastes in Rom.

EIN NEUER KATALOG DER ANTIKEN SKULPTUREN IN BERLIN.



71. Athenastatuette.

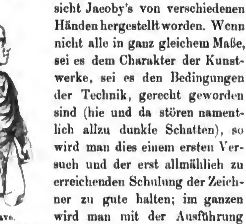
Die Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin hat der im Jahre 1888 erschienenen „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche" von Bode und Tschudi kürzlich einen ausführlichen Katalog der antiken Skulpturen des Berliner Museums folgen lassen[1]). Dass der wertvollste Bestandteil dieser Abteilung, die pergamenischen Funde, nicht darin einbegriffen ist, liegt in allbekannten Übelständen begründet, die erst mit dem Neubau des Museums werden beseitigt werden können. Der neue Katalog unterscheidet sich hinsichtlich des Bestandes bis auf wenige neuerworbene Stücke, unter denen ein sehr wohlerhaltener Medeasarkophag und einige Doubletten aus den Funden von Olympia hervorragen, nicht von dem im Jahre 1885 herausgegebenen „Verzeichnis"; letzteres war vielmehr ein kurzer, für das größere Publikum gemachter Auszug aus dem schon damals im wesentlichen fertigen ausführlicheren Katalog. Wenn dieser nun durch nichts anderes von jenem Auszuge sich unterschiede, als durch die genauere Beschreibung und den reicheren gelehrten Apparat, wie sie die Rücksicht auf wissenschaftliche Benutzung verlangen, so würde diese Zeitschrift kaum der Ort sein, länger bei der neuen Veröffentlichung zu verweilen. In der That bietet diese aber etwas wenigstens bei Antikenverzeichnissen ganz Neues, was auch für weitere Kreise von Interesse ist.

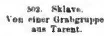
Jeder, der darauf angewiesen ist, sei es gelegentlich, sei es berufsmäßig, Kataloge von Kunstwerken, Gemälden oder Skulpturen zu benutzen, empfindet sicherlich als schwere Übelstände einmal die Unübersichtlichkeit des Ganzen, der auch genaue Überschriften nur mangelhaft abhelfen, und zweitens die Schwierigkeit, selbst nach der genauesten Einzelbeschreibung sich ein ganz entsprechendes Bild des einzelnen Kunstwerks zu machen — ganz abgesehen von dessen stilistischer Beschaffenheit, die keine Beschreibung präzis wiedergeben kann. Es ist eben die Unzulänglichkeit des Wortes, wo es gilt eine Anschauung zu gewinnen, was solche Studien nach bloßen Katalogen so überaus zeitraubend, ermüdend und unerquicklich macht und überdies fast immer ein gewisses Gefühl der Unsicherheit

1) Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke. Mit 1266 Abbildungen im Text. Berlin, W. Spemann, 1891.

hinsichtlich der gewonnenen Ergebnisse zurücklässt. Schon längst ist es erkannt worden, dass nur eine konsequent durchgeführte Illustration der Kataloge diesem Übelstande abhelfen kann, und es ist ein hohes Verdienst der preußischen Generalverwaltung, durch die beiden bisher veröffentlichten Skulpturkataloge mit dieser Abhilfe Ernst gemacht zu haben. Dabei ist die Art der Illustration etwas verschieden. Während in dem früher erschienenen Bande der Hauptteil der Illustration in die phototypischen Tafeln verlegt und der Zinkätzung nur eine Nebenrolle zugewiesen ward, herrscht in der Beschreibung der antiken Skulpturen die Zinkätzung allein. Ausgenommen Doubletten oder ganz unbedeutende Stücke, ist jede einzelne Nummer des Katalogs mit einer, nötigenfalls auch mit ein paar Abbildungen versehen: im ganzen sind es 1266 Abbildungen, die so die Beschreibungen begleiten. Der Maßstab der Abbildungen ist sehr verschieden; mit Recht, da es ja nur darauf ankommen kann, ein genügend deutliches Bild des Kunstwerks zu geben, Köpfe also beispielsweise einen etwas größeren Maßstab verlangen, als ganze Statuen; auch sind die Maße überall aus dem Texte zu entnehmen. Die Vorlagen sind unter Aufsicht Jacoby's von verschiedenen Händen hergestellt worden. Wenn nicht alle in ganz gleichem Maße, sei es dem Charakter der Kunstwerke, sei es den Bedingungen der Technik, gerecht geworden sind (hie und da stören namentlich allzu dunkle Schatten), so wird man dies einem ersten Versuch und der erst allmählich zu erreichenden Schulung der Zeichner zu gute halten; im ganzen wird man mit der Ausführung sehr zufrieden sein dürfen, und selbst den stilistischen Charakter des Bildwerks wird der Kundige aus den leichten Umrissen meistens herauslesen können. Misslungene Abbildungen sind selten (z. B. Nr. 126, 210); eher stört gelegentlich der zu tief gewählte Gesichtspunkt (z. B. Nr. 4, 215) oder eine falsche Stellung des Kopfes, so namentlich bei dem schönen archaischen Kopf einer sog. Penelope (Nr. 603, vgl. Nr. 77). Einige Proben, deren Mitteilung wir der Güte der Verlagshandlung verdanken, werden dem Gesagten zum Beleg dienen.


3. Erzstatue aus Kyzikos.




502. Sklave. Von einer Grabgruppe aus Tarent.

Es liegt auf der Hand, dass mit dieser Illustration keine allen Ansprüchen genügende Publikation des Museums beabsichtigt ist — obgleich des Neuen, bisher nicht Veröffentlichten so viel ist, dass das Buch auch nach dieser Seite hin lebhaften Dank verdient. Die Hauptsache ist jedenfalls, dass den oben bezeichneten Mängeln der bisherigen Kataloge thunlichst abgeholfen ist. Schon die Zeitersparnis ist nicht hoch genug zu schätzen, denn ein rasches Durchblättern, ein flüchtiger Blick genügt, um das Gesuchte zu finden oder festzustellen, dass Gesuchtes nicht vorhanden ist. Nach dieser Seite hätte sich sogar mit leichter Mühe noch mehr thun lassen, wenn durch eine etwas ausführlichere Inhaltsübersicht, als sie S. XII gegeben ist, und durch geeignete Überschriften der einzelnen Seiten für eine raschere Orientirung über die Anordnung gesorgt wäre. Ferner tritt an die Stelle der Ermüdung, wie sie beim Gebrauch bloß beschreibender Kataloge unausbleiblich ist, durch die Betrachtung der Bilder immer neue Anregung, und es kann nicht fehlen, dass der Benutzer auf der Jagd nach irgend einem Gegenstande seiner Forschung unwillkürlich noch auf mancherlei andere Gesichtspunkte geführt wird. Sodann sichern ihn die Abbildungen, ergänzt durch die sehr eingehenden und genauen Beschreibungen, vor trügerischen Folgerungen und falschen Anwendungen, denen man bei bloß gedruckten Katalogen so leicht


208. Tanzende Mänade.


691. Weihrelief an die Göttermutter. Aus dem Piräeus.

ausgesetzt ist. Endlich bieten ihm die Abbildungen genügenden Anhalt, die Kunstwerke stilistisch und kunsthistorisch zu beurteilen, den Charakter eines Porträtkopfes zu erkennen u. s. w. Genug, ein eigentliches Arbeiten ist erst mit einem solchen illustrirten Katalog möglich, und man bedauert fast, es nicht mit einem bedeutenderen Antikenmuseum zu thun zu haben als dem Berliner, in dem, von den pergamenischen Stücken abgesehen, neben der ehemals Saburoff'schen Sammlung doch nur verhältnismäßig wenige Stücke einen bedeutenden selbständigen Wert besitzen. Aber es kann gar nicht ausbleiben, dass andere Museen, wollen sie nicht ganz zurückbleiben, dem Beispiel des Berliner folgen werden; ja es verlautet bereits, dass hie und da Ähnliches im Werke sei. Liegen erst einmal beispielsweise das Britische Museum (von dem allerdings soeben der Beginn eines neuen Katalogs mit nur spärlichen Abbildungen erschienen ist), das Museum des Louvre, der Vatikan, die Münchener Glyptothek in solcher Bearbeitung vor, ließe sich gar dergleichen von den nur erst so bruchstückweise bekannten athenischen Museen erhoffen — welch ein sicherer Boden würde da der Forschung bereitet sein, welch eine Lust würde es sein, mit solchem Material zu arbeiten!



363. Antinous.



479. Jünglingskopf

Wie der Herausgeber, der jetzige Direktor der Skulpturenabteilung, R. Kekulé, im Vorworte bemerkt, gehen Plan und Durchführung des Katalogs auf seinen Vorgänger A. Conze zurück. Schon im Jahre 1879 begannen die Vorarbeiten. Die Beschreibung ist der Hauptsache nach von A. Furtwängler entworfen und von Conze revidirt; die etruskischen Denkmäler sind von G. Körte bearbeitet. O. Puchstein hat die ganzen Akten des Museums durchgearbeitet und die Inschriften behandelt, auch die Druckbogen einer erneuten Vergleichung mit den Originalen unterzogen. So ist in gemeinsamer Arbeit ein Werk entstanden, dem wir recht viele Genossen wünschen.

AD. MICHAELIS.



814. Sepulcrales Weihrelief:
Der heroisirte Verstorbene wird von Familiengenossen verehrt.



DIE PIETÀ IM MAGDEBURGER DOM.

MIT ABBILDUNG.

NTER dem reichen figürlichen Schmucke unseres ehrwürdigen Gotteshauses, welcher aus all den Wirren und Zerstörungen der vergangenen Jahrhunderte glücklich gerettet worden ist, sind besonders bemerkenswert mehrere Madonnendarstellungen, zunächst dicht an der Paradiesespforte, lebensgroß und in reichem Farbenschmuck prangend, auf einem Drachen stehend eine Mutter Gottes von großer Lieblichkeit; dann im südlichen Kreuzgang die Maria miraculosa; am Kanzelpfeiler die Maria auf dem Monde, welche die „natürliche Größe, Gestalt, Länge und Gleichheit des Leibes gar künstlich vorstellet", und von welcher Meinecke in seiner Beschreibung der Merkwürdigkeiten Magdeburgs 1786 begeistert sagt, „sie habe eine unbeschreiblich sanft lächelnde Miene, die immer holder und freundlicher werde, je länger man sie betrachte, so dass man gleichsam gefesselt werde, bei ihr länger zu verweilen, als man anfänglich wollte und glaubte".

Besonders bemerkenswert ist die kleine, aus Sandstein gemeißelte schmerzensreiche Mutter Gottes, die mit thränenüberströmtem Blick herunterblickt auf den toten Körper Christi, welcher auf ihrem Schoße ruht, und von welcher Meinecke sagt, „es scheine bei einer stillen und ernsthaften Betrachtung, als wenn man ihre heißen mütterlichen Thränen sichtbar auf die geliebte Leiche ihres göttlichen Sohnes niederträufeln sähe".

Viele mögen achtlos an dem Kunstwerk vorübergehen, welches auf einem der 42 in Ruhestand versetzten kahlen und schmucklosen Altäre im Dämmerlicht einer Chorkapelle des Domes seinen unscheinbaren Standpunkt hat und das durch einen hässlichen dicken grauen Ölanstrich, aus welchem die

Spuren der früheren reichen Bemalung noch hier und da sichtbar hervortreten, noch unansehnlicher gemacht wird.

Früher stand die Gruppe auf dem Altar der im 18. Jahrhundert abgerissenen Pilatuskapelle am Ostende des nördlichen Seitenschiffes; von dort ist sie in die sog. Tilly-Kammer, zuletzt an ihre jetzige Stelle versetzt worden.

Die Gestalt der Madonna, welche in Haltung und Faltenwurf viel Verwandtes mit der bemalten Thonstatue des Benedetto da Majano im kgl. Museum in Berlin zeigt und deren Züge an den Frauentypus des Leonardo da Vinci erinnern, ist von großer Schönheit der Komposition und liebevollster Feinheit der technischen Durchführung. Der tiefe Kummer, die thränenüberströmten Augen sind in vollendeter Weise ergreifend zur Darstellung gebracht. Unter dem das Haupt verhüllenden Tuch wird jede Bewegung des Haares sichtbar, ein breit angelegter, edler Faltenwurf ohne alles knitterige Beiwerk verhüllt, in Licht und Schatten machtvoll wirkend, den Unterkörper. Auf ihren Knieen, von denen das rechte leicht in die Höhe gezogen ist, ruht die todesstarre Gestalt des Gekreuzigten, welche leider einen Missklang in die Komposition bringt. Die hageren, steif herabhangenden Beine, deren Zehen abgebrochen sind, und der dürftige Unterkörper stehen nicht im Verhältnis zu dem schwerlastenden Kopf und Oberkörper, welche unschön aus der Gruppe heraustreten und die Befürchtung hervorrufen, dass der Körper demnächst rückwärts von dem Schoß der Madonna, deren zarte Hand die wuchtige Last nicht länger stützen kann, herunterstürzen werde.

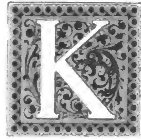
Im ergreifenden Gegensatz zu diesem Ungeschick steht wieder die große Schönheit des leidenden Erlösergesichtes mit seinem herrlichen Gelock und dem schmerzverzogenen Munde, dessen einzelne Zähne unter dem jugendlichen Bart sichtbar hervortreten.

Welcher Künstler das Werk gemacht, ist gänzlich unbekannt. Keine Urkunde, keine Rechnung oder sonstige Aufzeichnung des Domarchivs enthält ein Wort darüber, kein Kunstschriftsteller hat sich bis jetzt darüber schlüssig machen wollen. Vielleicht gelingt es, wenn erst der entstellende Ölfarbenüberzug entfernt sein wird, ein Künstlerzeichen an dem interessanten Werke zu entdecken. Bis jetzt kann nur aus einem sorgfältig gemeißelten spätgotischen Ornament am Sitz der Madonna im allgemeinen auf die Zeit geschlossen werden, in welchem das Kunstwerk seine Entstehung gefunden haben mag. Mögen diese Zeilen für weitere Forschungen als Anregung dienen!

Magdeburg.

K. OSIUS.

DIE MALEREIEN DES HULDIGUNGSSAALES IM RATHAUSE ZU GOSLAR.



URZ nachdem Januar 1891 aus dem Krätz'schen Nachlasse in der Bibliotheca Beverina zu Hildesheim die schon von Vischer und schließlich von Thode nachdrücklich ausgesprochenen Zweifel betreffs der Autorschaft Wolgemut's an den Malereien des Goslarer Rathauses schlagend ihre Bestätigung gefunden hatten [1]), erschien März 1891 eine Dissertation der Berliner Universität von Müller-Grote: Die Malereien des Huldigungssaales im Rathause zu Goslar, Berlin 1891, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 8. S. 87, die auf Grund stilkritischer und archivalischer Forschung ebenfalls zu dem sichern Resultate gelangte, dass Wolgemut nicht der Maler der Goslarer Rathausgemälde sei. Nach etwas über Jahresfrist erscheint in demselben Verlage soeben dieselbe Dissertation mit Illustrationen und Lichtdrucktafeln und besonders im Entwurfe über die Sibyllendarstellungen er-

1) Vergl. R. Engelhard: Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Göttingen 1891. S. 21 ff. Darüber Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 261 ff. und XV. S. 439. Christliches Kunstblatt Jahrg. 1891, S. 63. Kunstchronik N. F. 1890/91 Nr. 31, S. 544. Müller-Grote: a. a. O. 2. Aufl. 1892. S. 111.

weitert.[1]) Die Arbeit zerfällt in vier Teile. Der erste S. 1—16 enthält einen kurzen Überblick über die deutschen, speziell niedersächsischen Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert mit besonderer Rücksicht auf ihre innere Anlage und künstlerische Ausstattung. Der zweite Teil S. 17—29 bildet die Beschreibung der Malereien im Huldigungssaale mit Berichtigung einiger kleinerer Versehen der Beschreibung Thode's: Malerschule in Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 201 ff. — Der dritte Teil beseitigt unter Beifügung eines Faksimiles aus dem Goslarer Kämmereiregister vom Jahre 1501 die Krätz'sche unglückliche Konjektur über die Autorschaft Wolgemut's an den Goslarer Rathausmalereien und bringt in einem Nachtrage S. 111 die früheren Ergebnisse aus dem Krätz'schen Nachlasse. — Der vierte Teil S. 36—70 umfasst die stilkritische Untersuchung der betreffenden Gemälde, ob nämlich Wolgemut, da seine Autorschaft *urkundlich* nicht nachweisbar ist, in rein künstlerischer Beziehung mit den Gemälden in Beziehung gebracht werden könne. Zu dem Zwecke sichtet der Verfasser kritisch die Werke Wolgemut's und kommt im Gegensatz zu Thode wesentlich zu denselben Resultaten über die Thätigkeit Wolgemut's wie Vischer, bezüglich der Goslarer Malereien insbesondere zu *dem* Schluss, dass hier weder eine direkte Beteiligung Wolgemut's, noch eine Arbeit von Schülern nach den Entwürfen des Meisters anzunehmen sei. Der Verfasser erblickt dagegen in dem Northeimer Maler *Hans Raphon* den Meister der Goslarer Gemälde. Prüfen wir das Resultat!

Der Verfasser zählt auch hier die Werke Raphons auf, zunächst die zwei durch vollständigen Namen inschriftlich beglaubigten Werke (Hannover und Halberstadt), abgesehen von dem verschollenen Walkenrieder. Über das vierte, wenn auch nicht voll inschriftlich, so doch mit Anfangsbuchstaben H. R. des Meisters Hans Raphon bezeichnete Werk im Provinzialmuseum zu Hannover hält der Verfasser bei seinem jetzigen Zustande ein Urteil für gewagt und bemerkt, dass die beiden Buchstaben H. R., welche an der Mütze je eines Henkers angebracht sind, durchaus nichts bewiesen, da derartige Buchstaben absichtslos als Zierde besonders an Kopfbedeckungen angebracht würden.[2]) Ich muss dieser Ansicht entschieden entgegentreten. Erstens finden sich auf diesem Altargemälde überhaupt weiter keine Buchstaben als dies H an der Mütze einer Hauptfigur des linken Altarflügels und das R entsprechend auf dem rechten Flügel[1]); dazu kommt, dass auf denselben Flügeln in offenbar beabsichtigtem Parallelismus zu den oben angebrachten Buchstaben H. R. unten auf dem linken Flügel die Inschrift Anno dñi und auf dem rechten die Jahreszahl 1500 angebracht ist. Sollten also diese beiden einzigen Buchstaben, die nun zugleich Anfangsbuchstaben unseres Meisters Hans Raphon sind, ohne jede Beziehung zu der darunter befindlichen Zeitbestimmung des Werkes sein? Eine streng methodische Forschung darf doch über solche Inschriften „als absichtslose Zierde“ nicht gleichgültig hinweggehen. Nun stammt außerdem dieser Altar aus Einbeck (Marktkirche St. Jacobi), wo Raphon hauptsächlich seine Thätigkeit entfaltete. Schließlich ergiebt aber vor allem eine stilkritische Vergleichung mit den übrigen in der Cumberlandgalerie befindlichen Werken Raphon's zweifellos die Autorschaft desselben für die Innenseite des äußeren und die Außenseite des 2. Flügelpaares, während die Außenseite des 1. Flügelpaares von Schülerhand herrührt. Dass Müller-Grote ein Urteil über den Altar bei seinem jetzigen Zustande für gewagt hält, kann doch nicht maßgebend sein. Ich habe 1888 den Altar auf das eingehendste, zugleich aber auch auf das unbefangenste untersucht. Damals war nämlich jener Altar durch einen Zettel fälschlich aus der Marienkirche zu Ülzen stammend bezeichnet. Bei näherer Untersuchung fand ich aber eine Verwandtschaft mit Raphon in den kräftigen Gestalten mit markigen Zügen. Die Buchstaben H. R. und Inschrift Anno dni bestärkten mich in meiner Ansicht, und Herr Hofmaler Prof. Österley bestätigte mir an Ort und Stelle im Provinzialmuseum, dass die Bezeichnung aus Ülzen falsch und es derjenige Altar sei, welchen er persönlich aus der Jacobikirche zu Einbeck erworben und später dem Provinzialmuseum zu Hannover überlassen habe; damals sei auch noch die Jahreszahl 1500 vorhanden gewesen, später aber abgeblättert. — Übrigens sehe ich meine Ansicht nachträglich von Janitschek bestätigt[2]), welcher das Werk als ein „ganz charakteristisches“ Werk Raphon's bezeichnet.

So wenig ich die Ausschließung dieses Raphon'-

1) Für die Lichtdrucktafeln und Illustrationen sind wir dem Verfasser zu Danke verpflichtet, zumal die ungünstige Beleuchtung des Saales der Aufnahme nicht unerhebliche Schwierigkeiten bietet.

2) Müller-Grote a. a. O. S. 64, Anm. 1.

1) Die beiden Buchstaben sind abgebildet bei Mithoff: Kunstdenkm. und Altert. im Hannover. II, Taf. II.

2) Repertor. für Kunstwissenschaft XV, 440.

sehen Werkes zugeben kann, so wenig kann ich die beiden Altarflügel im städtischen Museum zu Hildesheim als Raphon'sche Arbeiten anerkennen, welche Müller-Grote ihm zuweist.[1]) Diese gehören demselben Meister an, welcher die beiden Altarflügel der früheren St. Paulikirche zu Hildesheim (jetzige Unionshalle) zum Teil nach Dürer's „Marienleben“ malte, die sich jetzt in der Cumberlandgalerie zu Hannover befinden.[2]) Jene beiden Flügel im städtischen Museum zu Hildesheim gehörten ursprünglich zu dem jetzt in der St. Michaeliskirche befindlichen Flügelaltar, welcher wiederum andererseits ursprünglich der früheren St. Martinikirche angehörte, später aber bei deren Umgestaltung zum städtischen Museum in die St. Michaeliskirche überführt wurde, während die beiden schon früher abgetrennten oben erwähnten Flügel von dem hochverdienten Herrn Senator Römer vor dem Untergange gerettet und kürzlich auf dessen Veranlassung von Hauser in Berlin restaurirt sind.[3]) Bei einer Vergleichung im letzten Sommer nach der Restaurirung fand ich die Übereinstimmung der Malereien dieses geteilten Altars unter sich und mit den Flügeln aus St. Pauli jetzt in der Cumberlandgalerie. Dagegen möchte ich hier gleich auf ein neues Raphon'sches Schulbild hinweisen, welches ich im vorigen Sommer in Hildesheim im Betsaale des Arnekenstiftes fand. Es ist ein kleines gemaltes Triptychon mit Goldgrund, etwas größer als die beiden kleinen der Cumberlandgalerie. Das Mittelbild stellt die hl. Sippe dar, S. Maria mit Kind; S. Emerentia, die Milchschwester der hl. Anna, in einem Buche lesend, über ihrem Haupte ein Baum, in welchem das Christkind mit Weltkugel erscheint; S. Anna mit Rosenkranz und Buch. Hinter Anna und Maria steht Joachim und Joseph. Auf dem rechten Flügel ist St. Johannes mit Kelch, auf dem linken Flügel St. Andreas mit Kreuz, in einem Buche lesend dargestellt. Auf der Außenseite des Flügels St. Katharina mit Schwert, auf dem linken Flügel St. Barbara. Die Formen und Farben sind ganz die von Raphon; von den Frauen der hl. Sippe erinnert die hl. Anna besonders an die gleiche Figur der hl. Sippe des rechten Flügels vom großen Triptychon in der Cumberlandgalerie.

1) Müller-Grote a. a. O. S. 64, Anm. 1.

2) Engelhard, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens, S. 24.

3) Engelhard, a. a. O. S. 20. Übrigens ist nicht der ganze Altar von Hauser restaurirt, sondern nur die beiden im städtischen Museum befindlichen Flügel.

Die beiden kleineren Altarwerke der Cumberlandgalerie[1]) weist der Verfasser ebenfalls Raphon zu, doch mit dem Unterschiede, dass er bei dem 1503 vom Canonicus Mentzen dem Stift B. Mariae Virg. zu Einbeck geschenkten Triptychon einen größeren persönlichen Anteil des Meisters erkennt als selbst bei den inschriftlich beglaubigten.[2]) Das aus der Alexanderkirche zu Einbeck jetzt in der Cumberlandgalerie (nicht wie Müller-Grote irrtümlich angiebt im Provinzialmuseum) befindliche Triptychon hält er für ein geschäftsmäßiges Produkt der Raphon'schen Werkstatt (a. a. O. S. 64). Auch diesem Urteile kann ich mich nicht anschließen. Die kurzen Proportionen, die sehr derben Gesichtszüge auf dem Canonicus Mentzen'schen Bilde könnten mich eher bewegen, es für ein Werkstattbild zu halten, Janitschek[3]) schließt es deswegen sogar ganz von den Raphon'schen Werken aus; doch geht er nach meiner Ansicht zu weit; die Figur des Jakobus d. Ä. erinnert sehr lebhaft an eine Gestalt des Altares im Provinzialmuseum. Jedenfalls stelle ich das Bild aus der Stiftskirche St. Alexander über das Cononicus Mentzen'sche Bild. — Das Mittelbild des Triptychons aus Kloster Teistungenburg im Provinzialmuseum zu Hannover[4]) hat mit Raphon nichts zu thun, auch kann ich in den strengen Zügen keine Anklänge an die lieblichen älteren Marienbilder der Kölnischen Schule finden. Die Flügel dieses Triptychons indes erinnern an Raphon.

Wir kommen schließlich zu dem Braunschweiger Bilde und den Goslarer Gemälden. Die frappante Ähnlichkeit zwischen beiden ist schon von Vischer bekanntlich nachgewiesen und von Thode entschieden bestätigt worden, so dass kein Zweifel über die Identität ihres Meisters herrscht, aber um so allgemeiner ist der Protest gegen die Bezeichnung des Braunschweiger Bildes als Raphon'sches Werk. Thode meint „mit Bestimmtheit, dass der Name Raphon's unter dem Braunschweiger Bilde zu streichen sei“.[5]) Janitschek ist „zu der rückhaltlosen Überzeugung gelangt, dass das Braunschweiger Bild nichts mit Raphon zu thun hat“; Eisenmann desgleichen.[6]) Auch Vischer hat sich nur *bedingungsweise* für Raphon

1) Abgebildet bei Münzenberger: Zur Kenntnis und Würdigung mittelalt. Altäre. I. Bd.

2) Müller-Grote a. a. O. S. 60.

3) Janitschek: Repertor. für Kunstwissenschaft XV, S. 440.

4) Engelhard a. a. O. S. 28. Müller-Grote a. a. O. S. 63.

5) Thode: Malerschule von Nürnberg, S. 201.

6) Repertor. f. K. XIV, S. 263 und XV, S. 440.

entschieden, „*wenn* nämlich dies Triptychon in der Galerie zu Braunschweig wirklich mit den bezeichneten Werken dieses Malers in Göttingen, Halberstadt, Herrenhausen und Hannover so sehr übereinstimmt, dass man es zweifellos als eine Arbeit desselben betrachten darf, so ist es gleichfalls Hans Raphon, welcher einen großen Bestandteil des Bilderschmucks im Rathause zu Goslar ausgeführt hat.“[1]) Nach dem Erscheinen der bezeichneten Dissertation habe auch ich nochmals sämtliche Raphon'schen Werke mit dem Braunschweiger Bilde verglichen und muss bei meinem schon 1888, also ehe mir die Urteile anderer bekannt waren, gewonnenen Resultate stehen bleiben. Folgendes sind die Gründe: Erstens ist das Bild weder inschriftlich noch urkundlich als von Raphon stammend bezeichnet. Ob die falsche Deutung des verschlungenen Stiftermonogramms auf dem linken Altarflügel auf einem Schilde zwischen den knieenden Stiftern die Veranlassung gewesen ist, es Raphon zuzuschreiben, entzieht sich meiner Beurteilung, Janitschek (Repertor. XV, S. 440) macht es sehr wahrscheinlich. Zweitens lenkt die stilkritische Untersuchung ganz von Raphon ab. Wenn ich in den Beiträgen zur Kunstgeschichte Niedersachsens S. 24 schrieb, dass ich auf dem Braunschweiger Bilde die rundlichen Köpfe und den gesetzten Körperbau Raphon's vermisste, so hatte ich dabei hauptsächlich im Mittelbilde die drei Gefangenen am Pranger Gisinas, Resinas und Barrabas[2]) in der Erinnerung. Solch schmale Gesichter, scharf geschnittene Profile sind auf keinem Raphon'schen Werke zu finden. Dagegen hat der Meister besonderes Vergnügen an diesen Gestalten, dass er sie an der Decke des Goslarer Huldigungssaales wiederholt, z. B. Prophet Habakuk (vergl. Abbildung bei Müller-Grote). Dazu kommen die eigenartigen Proportionen auf dem Braunschweiger Bilde, der kurze Oberkörper und die überlangen Beine, welche besonders auf dem Mittelbilde „die Verspottung“ auffallen. Dieselben Proportionen treten auch bei den Goslarer Bildern, besonders bei der Madonna auf der Mondsichel der erythräischen und phrygischen Sibylle (abgebildet bei Müller-Grote) zu Tage. Solche auffallend schlanke Gestalten sind Raphon ganz unbekannt. Ebenso fremd sind ihm auch die beleibten Figuren, wie wir sie unter den Goslarer Kaiserfiguren, besonders bei dem an der Eingangsthür des Huldigungszimmers finden, ferner jene schwülstigen, schwammigen Gesichter mehrerer Pharisäer aus dem Volkshaufen im Braunschweiger Mittelbilde, sowie mehrere Personen in der Messe des heil. Gregor. Auch weicht die Gesichtsbildung der weiblichen Figuren bei dem Braunschweiger und Goslarer Meister erheblich von Raphon ab; bei der Braunschweiger und Goslarer Madonna, sowie bei den Sibyllen finden wir ein längliches Oval, bei Raphon dagegen rundliche Köpfe mit ganz charakteristischen rundlichen Wangen.

Auffallend ist sodann, dass auf dem Braunschweiger Bilde eine vollendete Linienperspektive zu Tage tritt, von der Janitschek (Repert. XIV, S. 263) sagt, „dass er keinen deutschen Maler jener Zeit kenne, der die Perspektive so meisterhaft beherrscht und so sehr mit ihr Staat macht, wie jener“, während, wie Müller-Grote, S. 60 selbst schreibt, bei Raphon fast durchgehend sich die Scenen und Gestalten auf Goldgrund abheben. Nun stammt aber sowohl das Braunschweiger als auch das Hannoversche Bild (früher St. Jürgenkapelle in Göttingen) aus dem Jahre 1506. Ich kann mir nicht erklären, dass zwei so wesentlich verschiedene Bilder aus ein und demselben Jahre, von ein und demselben Meister stammen sollen. Ja, Müller-Grote geht noch einen Schritt weiter und behauptet S. 59, das Hannoversche Bild von 1506 und das Halberstädter von 1508 und 1509 gehörten Raphon's letzten Lebensjahren an und wären nur Produkte handwerksmäßiger Ausnutzung seiner Kunst, und gleich darauf, S. 61 stellt Müller-Grote die Behauptung auf, dass das Braunschweiger Bild, welches, wie bemerkt, aus demselben Jahre, 1506, stammt, den künstlerischen Höhepunkt des Meisters bezeichne. Künstlerischer Höhepunkt und handwerksmäßige Ausnutzung seiner Kunst aber in ein und demselben Jahre, 1506, ist doch unmöglich. Müller-Grote fühlt entschieden den bedeutenden Abstand zwischen dem Hannoverschen und Halberstädter Bilde einerseits und dem Braunschweiger Bilde und den Goslarer Gemälden andererseits und drückt daher die inschriftlich beglaubigten Bilder Raphon's zu Handwerksarbeiten herab, um sich den Abstand gegen das gleichzeitige Braunschweiger Bild zu erklären. Es ist doch auch ferner nicht glaubwürdig, dass Raphon die letzten, angeblich handwerksmäßigen Bilder (Hannover und Halberstadt) inschriftlich beglaubigt hätte und andererseits sein Hauptwerk in Braunschweig aus demselben Jahre ohne Inschrift hätte wandern lassen, um dann 1508 das Halberstädter Bild, fast eine genaue Wiederholung des Hannoverschen, nochmals mit seinem Namen zu beglaubigen.

1) Vischer: Stud. zur Kunstgesch. Stuttg. 1886, S. 337 ff.

2) Vergl. d. photogr. Reprodukt. Berlin, photogr. Gesellsch. Quartformat.

Ich halte also an den Hannoverschen und Halberstädter Kreuzigungsbildern, weil inschriftlich beglaubigt, als den Hauptwerken Raphon's fest und kann auf Grund stilkritischer Untersuchung das Braunschweiger Bild und mithin auch die Goslarer Gemälde als Raphon'sche Werke nicht anerkennen. Der Meister von Goslar und Braunschweig steht in Zeichnung und Komposition beträchtlich über Raphon.

R. ENGELHARD.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Künstlerklub St. Lucas in Düsseldorf hat vor einiger Zeit das erste Heft seiner Malerradirungen veröffentlicht, das wir schon vor ein paar Monaten signalisirten. Es sind zehn Blatt in Folioformat, die das Heft ausmachen; acht Künstler sind dabei beteiligt gewesen. Auch ein Textbogen liegt bei, unterzeichnet von der Kupferdruckerei von Hartmann & Beck in Düsseldorf. An diesem Blatte ist nichts auszusetzen, als das etwas zu kleine Format; der Text weist mit ernsten Worten auf die Vorzüge der Malerradirungen hin, in ähnlicher Weise, wie es den Lesern dieser Zeitschrift schon zu wiederholten Malen eindringlich zu Gemüt geführt worden ist. Blättert man nun die Mappe durch, so wird man ein über das andere Mal erstaunt sein, zu sehen, auf welcher künstlerischen Höhe die Leistungen der Mitglieder des Vereins stehen. Zunächst sind es technisch vorzügliche Blätter; alles ist voll Kraft und Gegensätze, voll Stimmung, voll Charakter. Aber dann — und das ist viel mehr — sind es echte Kunstwerke. Wie im Liede des Dichters der Herzschlag zu fühlen ist, der ihm dauernde Wirkung verleiht, so geht auch von dem aus der Seele des bildenden Künstlers entsprossenen Werke ein warmer Hauch intensiven Lebens aus, der sich sofort beim ersten Blick in die Seele des empfindungsfähigen Beschauers schleicht und sein Herz wohlthuend umfängt. „Es weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen.“ Dieser geheimnisvolle Kontakt verschwindet auch nicht, wenn die kurze Zeit des Genusses vorüber ist: ein leiser Nachklang lockt und mahnt sanft zur Wiederholung des Eindrucks, und wenn er erneut wird, thun sich nach und nach neue Reize des Werkes auf. Diese Probe, das Kennzeichen echter Kunstwerke, bestehen die vorliegenden Blätter fast alle. Es ist schwer und fast überflüssig zu sagen, auf Grund welcher Eigenschaften diese Wirkung erreicht wird. Der Elemente sind ja so viele, wie der Organe eines Körpers: und dann genügt ja das Dasein der Elemente nicht, sondern ihre rechte Zusammenwirkung macht das Leben des Werkes aus. Wollten wir die einzelnen Blätter kritisch untersuchen und zu bestimmen wagen, wie es kommt, dass diese Leistungen als reife Meisterstücke erscheinen, so würde der Betrachtung schließlich doch immer das Beste fehlen: das geistige Band der einzelnen Teile. *Encheiresin naturae* nennt's die Chemie... *Alexander Frenz* hat außer einem höchst charakteristischen Titelblatt ein Einsiedleridyll beigesteuert, in dem leider ein paar störende Ätzflecken auffallen. Die Druckerei hat versprochen, diesen Mangel zu beseitigen, und wir hoffen, bis zum Erscheinen des Heftes dieses stimmungsvolle Blatt eines frommen Schlangenbändigers, dem eine luftige Dryas zuhört, ohne jenen kleinen Mangel zeigen zu können. Dann folgen Interieurs, Landschaftsbilder mit wundersamer Stimmung, eine Kriegerbestattung im 18. Jahrhundert u. s. w. Die Künstler sind *Gerh. Janssen*, *Arthur* und *Eugen Kampf*, *H. Liesegang*, *O. Jernberg*, *Heinr. Herrmanns*, *G. Wendling*. Bei allen hat Vater Rembrandt Pate gestanden. Endlich soll noch der Druckerei, die das Ihre dazu beigetragen hat, dem Album zur rechten Wirkung zu verhelfen, das verdiente Lob gespendet werden [1]. *NAUTILUS.*

Die Bildnisse Wieland's. Binnen kurzem wird im Verlag von W. Kohlhammer in Stuttgart als Sonderausgabe aus dem ersten Heft des zweiten Jahrgangs der Württembergischen Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge, ein Schriftchen über die Bildnisse Chr. M. Wieland's von Dr. *Paul Weizsäcker* erscheinen. Demselben werden zwei Lichtdrucktafeln und elf Textabbildungen, teils mehrere Inedita, teils Abbildungen nach Originalaufnahmen oder nach den zuverlässigsten Stichen beigegeben sein. Da große und kleine Künstler des vorigen und unseres Jahrhunderts Wieland's Bild aufgenommen haben, so bietet die kleine Schrift dem Kunstfreunde nicht weniger Interesse als dem Litterarhistoriker und den speziellen Verehrern Wieland's, und es wird daher nicht unwillkommen sein, wenn sie auch außerhalb des Rahmens einer Spezialzeitschrift für Landesgeschichte einzeln käuflich ist. Den Abbildungen ist nicht geringere Sorgfalt gewidmet worden als der Zuverlässigkeit des Textes.

Der Kunstlagerkatalog, den der Kunsthändler *Fr. Meyer* in *Dresden* am Beginn dieses Jahres für die Kunstfreunde veröffentlicht hat, enthält eine reiche, vom Kunsthändler mit großem Verständnis erworbene Sammlung von Kunstblättern, die selbst ausgezeichneten Sammlungen erwünschte Zusätze vorführen. Eine Anzahl trefflicher, oft auch kostbarer und seltener Werke finden wir unter den Werken von A. Dürer und der Kleinmeister, von Schongauer und Israel v. Mecken, Lucas v. Leyden, Rembrandt, Marc-Anton verzeichnet, und neben den genannten Meistern enthält der Katalog auch verschiedene einzelne Blätter solcher Meister, deren hier vorkommende Blätter zu großen Seltenheiten gehören, die nicht wenig die Kunstgeschichte fördern. Wir erlauben uns beispielsweise auf L. Backhuysen, J. de Baen, C. Bega, J. Lievens, G. Neyts u. a. hinzuweisen. *W.*

1) Die Flecke waren wohl wegen der tiefen Ätzung nicht zu beseitigen. Der Druck des Blattes für diese Zeitschrift ist nicht durchweg gleichmäßig.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





[illegible] und Halten [illegible] Raphon[illegible] [illegible] von Gosl[illegible] [illegible] stilkritisch[illegible] [illegible] Braunschweiger [illegible]

KLEINE MITTEILUNGEN.

[illegible] Heft auszeichnen [illegible] gewesen. Auch ein [illegible] liegt bei, [illegible] von der Kunstdruckerei [illegible] mann & Beck in Düsseldorf. [illegible] als das [illegible] mit ernsten Worten [illegible] in ähnlicher Weise, wie es [illegible] schon zu wiederholten Malen ein[illegible] worden ist. [illegible] man ein über das [illegible] welcher künstlerischer [illegible] des Vereins stehen. Zunächst [illegible] voll Kraft und Gegensätze, [illegible] — und das ist viel mehr — [illegible] Wie im Liede des Dichters der [illegible] Wirkung ver[illegible] aus der [illegible] Kunst [illegible] warmer [illegible] seines Lebens aus, [illegible] beim ersten [illegible]

[illegible] Schlangenbeschwör[illegible] jenen [illegible] Landschaften [illegible] Kupferstiche [illegible] *H. Lautensack, G. Jordaens* [illegible] Bei allen hat Vater [illegible] soll nicht der Druckerei [illegible] dem Altan zur rechten [illegible] [illegible] gesprochen werden.

[illegible] *Bilderatlas* [illegible] von W. Kohlhammer [illegible] ersten Heft des zweiten [illegible] Vierteljahrshefte [illegible] Schriften über die [illegible] Dr. *Paul Weber* erschie[illegible] Lichtdrucktafeln und elf Text[illegible] Inhalte, teils Abbildungen [illegible] des zu erfassenden Stiches. [illegible] Künstler des vorigen [illegible] Bild aufgenommen haben. [illegible] Kunstfreunde nicht wenige [illegible] und den speziellen [illegible] nicht unwillkommen [illegible] Zeichnungen der Spez[illegible] ist. Den Abbil[illegible] worden als der [illegible] Kunsthandlung, den [illegible] am Beginn dieses Jahres [illegible] hat, enthält eine reiche [illegible] Verständnis erworbene Sa[illegible] ausgezeichneten Sammlung [illegible] Eine Anzahl trefflicher [illegible] Werke finden wir unter [illegible] Kleinmeister, von Schongauer [illegible] Leyden, Rembrandt, Marc [illegible] genannten Meistern enth[illegible] einzelne Blätter von [illegible] Ratten zu großen [illegible] Kunstgeschichte [illegible] auf L. Backhuysen, [illegible] Neefs [illegible] hinzuweisen.

[illegible] Flecke [illegible] wegen [illegible] Druck des Blattes für diese [illegible]

[illegible] *Schmidt*





IV.
NEUE FOLGE
6.
MÄRZ 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik: **25 Mark.**

Inhalt des sechsten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des sechsten Heftes.

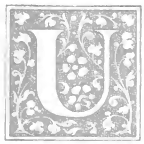
ABBILDUNGEN.



STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON *MAX BACH.*

MIT ABBILDUNGEN.



NTER den oberdeutschen Malerschulen des fünfzehnten Jahrhunderts nimmt unstreitig die Schule von Ulm den ersten Rang ein; denn abgesehen von der Augsburger Schule, die ihre Blütezeit erst im sechzehnten Jahrhundert erreichte, kommt hier nur noch die Oberrheinische in Betracht, deren Haupt, Martin Schongauer, als Maler, urkundlich sich nicht nachweisen lässt; wenigstens ist keines der ihm bis jetzt zugeschriebenen Gemälde monogrammistisch oder sonst inschriftlich als ein Werk seiner Hand konstatirt.

Schon frühe haben sich schwäbische Forscher, vor allen die Pfarrer Albrecht Weyermann (gestorben 1832) und Karl Jäger (gestorben 1842) bemüht, aus Ulmischen Urkunden und andern Dokumenten Notizen zu sammeln, welche dann spätere Forscher: Grüneisen, Mauch, Passavant und Hassler fortgesetzt und weiter verarbeitet haben. Auf diesen Studien fußen alle Mitteilungen, welche die verschiedenen kunstgeschichtlichen Handbücher bis in die neueste Zeit an historischen Daten, Lebensumständen u. dergl. über einzelne Meister der Ulmer Schule beibringen. Gewiss nur in seltenen Fällen hatten die neueren Kunsthistoriker sich angelegen sein lassen, diese Quellen zu prüfen oder gar Neues hinzuzufügen. Es liegt auf der Hand, dass dadurch im Laufe der Zeit eine Menge Ungenauigkeiten, falsche Schlüsse und Hypothesen in die Kunstlitteratur sich eingeschlichen haben; nur ein Beispiel sei hier genannt, es ist der Aufsatz von Harzen in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, 1860, S. 27 ff. Dieser Künstlerroman ist bis heute noch nicht ganz überwunden und spukt da und dort noch in den Köpfen solcher, welche aus den wenigen überlieferten Thatsachen absolut noch eine anziehende Biographie zusammenlesen wollen.

Der Verfasser hat sich nun die Aufgabe gestellt, unterstützt durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Ulm, das vorhandene Quellenmaterial zu sichten und einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.

1.

Hans Schühlein (Schuchlin, Schüchlin, Schuochlin, Schühlin, Schielin, Schiele). Der Name ist Ulmisch. Schon 1409 erscheint in einer Urkunde der Pfarrkirchenbaupflege eine Witwe „Adelheit Schuchlerin, Bürgerin von Ulm"; ferner wird 1413 das Haus der „Schuchlerin" erwähnt[1]); dann kommt in einer Hüttenrechnung von 1417 ein „schöchlin", 1427 ein Steinmetzgeselle „Schuochlin" vor.[2])

1) Bazing u. Veesenmeyer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. 1890.

2) Klemm, Münsterblätter, III. u. IV. Heft, S. 93.

Unser Künstler tritt plötzlich durch sein Tiefenbronner Altarwerk im Jahre 1469 in die Geschichte ein; dort nennt er sich auf der Rückseite der Predella: Hans Schüchlin Maler. Dieses einzig dastehende Werk, welches zuerst von Grüneisen im die Inschrift am Altare selbst, welche lautet: „Anno dommi MCCCC LXVIIIj Jare — Ward dißi daffel vff gesetz un- gantz uß gemacht vff sant steffas tag des bapst. un- ist gemacht ze Ulm vo- hannßeSchüchlin mälern.“



Die Kreuztragung Christi. Vom Tiefenbronner Altar, von Hans Schühlein.

Kunstblatt 1840 kunstgeschichtlich gewürdigt wurde, scheint übrigens auch schon Weyermann gekannt zu haben; denn in seinen neuen Nachrichten (1829, S. 512) sagt er: „1468 hat er daselbst (nämlich in Ulm) eine Tafel gesetzt und ganz aufgemacht auf St. Lucastag des Pobsts.“ Vergleichen wir damit

Offenbar ist hier nur eine Verwechslung zwischen St. Lukas und St. Steffan eingetreten. Eine nähere Beschreibung des Altars ist überflüssig, nur sei noch bemerkt, dass am Altarschrein oben die Wappen von Württemberg und Baden, unten das Wappen der Herren von Gemmingen und ein geistliches

(Mitra mit Bischofsstäben) sich befinden, außerdem liest man dabei noch die Zahl 1469.[1])

Was nun die künstlerische Würdigung des Werkes anbelangt, so hat man nach dem Vorgang Harzen's allgemein das Schulverhältnis zu Rogier van der Weyden betont, doch sind dafür zu wenig Anhaltspunkte vorhanden, und richtig bemerkt Lübke in seiner Geschichte der deutschen Kunst: der Meister weiß die neue realistische Richtung mit dem der schwäbischen Schule eigenen idealen Schönheitssinn zu verschmelzen — wohl merkt man den Einfluss flandrischer Kunst — aber Schühlein bringt doch viel von eigener Empfindung hinzu.[2]) Ein ganz neues Moment in der Beurteilung des Meisters ist aber dazugekommen, nachdem Klemm in den Münsterblättern IV, S. 174 auf eine Stelle hingewiesen hat, welche Strauch in seinem 1883 erschienenen Buche über die Pfalzgräfin Mechtild[3]) mitteilt. Dort ist die Rede von einer Altartafel, welche 1474 dem Albrecht Rehmann, Maler von Nürnberg, und seinem Schwager Hans Schühlein für den Chor der Martinskirche in Rottenburg a/N. zu fassen um 425 Gulden verdingt wurde. R. Vischer[4]) schließt daraus, dass Wohlgemuth sowohl bei Rebmann als auch in Ulm bei Schühlein in die Lehre gegangen sein könnte, oder dass alle drei bei einem noch festzustellenden Meister gelernt haben. Thode dagegen in seinem neuesten Werke über die Malerschule Nürnbergs steckt noch engere Grenzen; nach ihm sollen Schühlein und Wohlgemuth Schüler des Hans Pleydenwurf gewesen sein. In der That zeigen auch die Tiefenbronner Gemälde viel Übereinstimmung mit der Wohlgemuth-Pleydenwurf'schen Schule; man beachte nur die heil. Magdalena auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerks in der Pinakothek zu München (s. unsere Abbildung), und die Magdalena bei der Grablegung in Tiefenbronn. Nur ist Schühlein noch weicher und milder als der Nürnberger Meister, ein Streben nach idealer Schönheit bricht sich Bahn, in seinen Köpfen erinnert er an Dierick Bouts und in der Gewandbehandlung ist derselbe all seinen oberdeutschen Zeitgenossen entschieden überlegen. Interessant ist eine Vergleichung seiner Grablegung mit derjenigen M. Schongauer's in Kolmar; wie steif und hölzern ist hier die ganze Komposition, bei aller Empfindung der einzelnen Charaktere! Schühlein ist hier Schongauer weit überlegen und wir können dem Urteil Harzen's vollkommen zustimmen, wenn er Schühlein den ersten Maler seiner Zeit und seines Stammes nennt.[1])

Ein Zusammenhang mit der Nürnberger Schule scheint nach dem Vorstehenden gewiss; hat doch schon Jäger[2]) diese Vermutung ausgesprochen, allerdings ohne bestimmte Anhaltspunkte.

Erst im Jahre 1480 tritt Schühlein in Ulmischen Urkunden auf und zwar als Bürge für andere Ulmische Bürger.[3]) Dann sieben Jahre später, in den Zinsbüchern der Frauenpflege, d. h. des Pfarrkirchenbaupflegamts[4]); dort wird sein Haus genannt, „im alten Graben beim Kornhaus hinab“. Er zahlt 1 Gulden 8 Pfennig uff Frytag vor Georg dafür Zins, ferner giebt er 1 Gulden uff Fritag vor Nativitatis Mariä „dem urslin uff der hütten von vines — (?) wegen, den er gemaulet hatt“.[5])

1491 malt er 12 Bottenbüchsen mit St. Jörgenkreuz für den schwäbischen Bund und erhält dafür 1 Pfund 8 Schilling.

1492 Montag nach Bartholomäus erscheint derselbe in einem Prozess vor dem Hofgericht zu Rottweil, wohin ihn Albert Räm (Rehm) vorgeladen.[6]) Von 1495 bis 1503 war dann Schühlein einer der drei Pfleger der Pfarrkirche (Frauenpflege), als solcher erscheint sein Name auch auf den Überschriften der Zinsbücher und in den Urkunden; hier wird er regelmäßig „Hanns Schühlin oder Schuchlin“, 1502 ausdrücklich „Meister Hanns Schühlin Maler“ genannt, ein andermal ist beigesetzt „des Raths und Zunftmeister“. Dieses Amt des Pflegers der Pfarrkirche war ein sehr angesehenes; es waren seit Beginn des Baues immer drei, teils aus den Geschlechtern, teils aus den Zünften gewählte Herren, welche alljährlich vom Rat neu gewählt werden mussten. Diese Herren hatten nicht allein die Gelder für den

1) Urkundliche Nachrichten über die Stifter des Altars sind zu erwarten in dem im Erscheinen begriffenen Werke: „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Baden“. Vergl. übrigens auch Weber, Die Kirche zu Tiefenbronn mit ihren Merkwürdigkeiten. 1845.

2) Neuerdings sucht A. Schmid im Rep. f. Kunstw. 15. einen Zusammenhang der Schühlein'schen Kreuzschleppung mit derjenigen Martin Schön's nachzuweisen, und schließt auf ein gemeinschaftliches flandrisches Vorbild.

3) Mechtilde war die Gemahlin des Grafen Ludwig I. von Württemberg und Mutter Herzog Eberhard's im Bart.

4) Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

1) Unsere Abbildungen nach Photographieen von Wahl in Stuttgart wurden an Ort und Stelle retouchirt. Sie stellen die beiden unteren Bilder der inneren Flügelseiten dar.

2) Kunstblatt 1833.

3) Weyermann, Neue Nachrichten, S. 476.

4) Näheres über diese Quellen giebt Klemm in den Münsterblättern, III. u. IV. Heft, S. 76.

5) Klemm, a. a. O. S. 93.

6) Weyermann, II, S. 476.

Münsterbau zu verwalten, sondern führten auch die unmittelbare Aufsicht über den Bau, d. h. sie bildeten die administrative Behörde. Es liegt auf der Hand, dass man den gegen Ende des Baues immer mehr sich steigernden Luxus in Ausstattungsgegenständen, Epitaphien u. dergl. doch auch insofern überwachen wollte, dass man in das Kollegium der Pfleger auch einen Künstler setzte, der als solcher in dem damaligen Ulm jedenfalls die erste Stelle einnahm.

Aber auch noch von einem weiteren Amt, welches Schühlein um die Wende des 15. Jahrhunderts bekleidete, haben wir Kenntnis; es ist das Amt eines Zunftmeisters der St. Lucas-Verbrüderung in dem „Gottshauß Wengen". Das betreffende Dokument: „Instrumentum Confraternitatis etc." befindet sich auf der Ulmer Stadtbibliothek und wurde schon durch Weyermann im Kunstblatt 1830 publizirt; einen Wiederabdruck veranstaltete Mauch im Jahrgang 1870 der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm, S. 25 ff. Dort ist unter den Ur-



Die Grablegung Christi. Vom Tiefenbronner Altar, von HANS SCHÜHLEIN.

kundspersonen, welche am „Affter Montag nechst unser lieben Frauentag Wurzweyhen" 1499 ihre Statuten erneuerten, in erster Linie genannt: „Meister Hanß Schüchlin Alten Zunft Maister". Diese Zunft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker hatte schon im Jahre 1473 eine Übereinkunft mit dem damaligen Propst des Wengenklosters Ulrich Kraft II. (1468—1480) abgeschlossen, Seelenmessen betreffend. Das Übereinkommen wurde im Jahre 1499 mit Propst Johann II. (1498 bis 1509) erneuert. Der etwas verworrene und unklare Inhalt dieses Schriftstücks gab vielfach zu Missverständnissen Anlass, indem die dort genannten Künstler, worunter auch Zeitblom, als schon im Jahre 1473 an der Spitze der Zunft, bezeichnet werden.

Es heißt dort: nachdem die erbaren und weisen Meister, die Maler, Bildhauer etc., Gott zu Lob den Tag des heil. Evang. Lucas zu Würden mit einem gesungenen Amt *vil Jahr her* in dem ehrwürdigen Gotteshaus bei den Wengen löbl. begangen, auch hernach eine Bruderschaft unter sich angefangen, die sich gemehrt und demnach Gott zu Lob — etwie *viel Jahr her,* alljährlich auf den nächsten Sonntag nach St. Lukas Tag auf St. Lukas Altar eine gesungene Seelmeß gehabt, — sei ein Übereinkommen zwischen dem seeligen Propst Ulrich und seinem Convent und den obgenannten Meistern (d. h. den nicht mit Namen genannten) beschehen, laut zweier Zettel mit dem Datum auf Donnerstag nach St. Gallentag 1473. Jetzt kommt die etwas schwer verständliche Stelle: „Dass sich die gemelt gemein Bruderschaft der Brueder, der Vier Rotten, auf die Zyt in der Bruderschaft schriftlich begriffen, Inhalt des Zettels in der Bichs ligende durch ihre zu Verwante Brueder dazue verordnet mit Namen Maister Hans Schüchlin u. s. w. sich mit dem ehrwürdigen Herrn Johann Probst und seinem Convent zu den Wengen obgenandt dass wie hernach volgt auf ein neues geaint und betragen haben."



Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes.
Von Michael Wohlgemuth.

Darans folgt doch wohl, dass die genannten Künstler nicht schon 1473, sondern erst zur Zeit der Abfassung des Schreibens im Jahre 1499 aus der Mitte der Zunft erwählt wurden — *„dazu verordnet"* — mit Propst und Konvent zu verhandeln.

Die weiter genannten Meister sind folgende: Maister *Niclauß Wöklmann* Bildhauer zwölf maister, *Bartholme Zytblum* Mahler, *Peter Lindenfrost* Glasser, baid diser Zit Büchsen-Maister, *Jacob Siglin* Brief-drukher, *Conrad Schorendorff* und *Georg Böringer* Bildhauer. Der Titel Büchsenmeister, welcher hier dem Barth. Zeitblom und Peter Lindenfrost beigelegt ist, wurde von Harzen falsch gedeutet und gab Veranlassung zu der lächerlichen Sage, Zeitblom habe als Kriegsmann (Artillerist) im Heere Karl's des Kühnen zu Burgund gedient. Hier ist aber Büchsenmeister nichts anderes als der Verwalter der Büchse d. h. der Schatulle der Zunft, ihr Schatz- und Vermögensverwalter. Das geht schon aus dem Schriftstück selbst hervor, wo die Rede ist von dem Zettel, der in der „Bichs" liegt; an einen militärischen Büchsenmeister oder Artilleristen ist nicht entfernt zu denken.

Von einer weiteren Kunstthätigkeit Schühlein's haben wir nur noch ein Zeugnis in den Annalen des

Klosters Lorch.[1]) Für dieses Kloster oder speziell für die Wöllwarth'sche Grabkapelle in der dortigen Klosterkirche fertigte er im Jahre 1495 einen Altar. Die jetzt noch vorhandene Kapelle war dem heil. Mauritius geweiht und zeichnet sich besonders durch die interessanten Grabdenkmale der Familie Wöllwarth aus. Der damalige Abt Georg Kerler (1480 bis 1510) war gebürtig aus dem Ulmischen Gebiet, unter ihm erhielt das Kloster manche Verschönerungen, auch wird berichtet, dass die Herren von Schechingen, welche dort gleichfalls eine Grablage hatten, im Jahre 1483 eine Tafel auf St. Bartholomäus-Altar gestiftet haben; im darauffolgenden Jahre wird die Tafel auf dem Hauptaltar von *Jörg Syrlin* genannt und 1496 stiftet Lorenz Dogen, Amtmann und zuletzt Pfründner im Kloster, die Tafel auf den Allerheiligenaltar.[2])

Noch haben wir aber ein Werk zu besprechen, welches mit dem Namen Schühlein in Verbindung gebracht wird, nämlich den angeblichen Altar von Münster bei Augsburg. Meines Wissens wird dieser Altar erstmals von Harzen in der schon genannten Abhandlung erwähnt und dort dem Schühlein zugeschrieben. Alle späteren Autoren fußen auf dieser ersten Notiz und teilen die Inschrift mit, die besagt, Hans Schühlein habe die Tafel mit B. Zeitblom zu Ulm gemacht im Jahre 14 . . (die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl fehlen). Nun ist zunächst festzustellen, wie es mit der Provenienz dieses Werkes steht. Es giebt nämlich zwei Orte mit dem Namen Münster in bayerisch Schwaben, eines bei Donauwörth gelegen, das andere südwestlich von Augsburg an der Schmutter, Landgericht Schwabmünchen. Doch keiner dieser Orte ist die Heimat dieses Altars, sondern, wie schon Woltmann in seiner Geschichte der Malerei bemerkt, Mickhausen (nicht Mückenhausen, wie es dort heißt) und auch der Katalog der Pester Galerie angiebt, in welcher sich jetzt dieser Altar befindet.



SS. Florian Johannes u. Sebastian. Vom Mickhauser Altar, von BARTH. ZEITBLOM.

Mickhausen ist ein Pfarrdorf an der Schmutter, die Lehenschaft der dem heil. Wolfgang geweihten Kirche gehörte samt der Herrschaft den Edlen von Argon, dann denen von Freiberg, welche dieselbe im Jahre 1528 dem König Ferdinand verkauften, und dieser als Reichslehen dem Freiherrn Raymund Fugger überließ. In dem Schloss ist die Lorettokapelle, bei der die Fugger einen Priester unterhielten.[1]) Es ist also unrichtig, wie es

1) Das rote Buch von Lorch, eine Urkundensammlung von 1102—1510 im K. Staatsarchiv zu Stuttgart.

2) Lorent, Denkmale des Mittelalters im Königreich Württemberg, II, S. 53. Oberamtsbeschreibung von Welzheim.

1) Vergl. Bavaria, Schwaben und Neuburg. Dass Mickhausen kein unbedeutender Ort war, beweist auch, dass es eine eigene Gerichtsordnung besaß, wovon zwei Manuskripte von 1525 und 1532 in der fürstl. Bibliothek zu Sigmaringen sich befinden.

Harzen sich von seinem Gewährsmann Eigner in Augsburg erzählen lässt: das Dorf sei schon im Jahre 1460 durch Kauf an Jakob Fugger übergegangen, von dem gemeinschaftlich mit Wolfgang von Freiberg der Altar gestiftet worden sein soll. Münster ist eine Filiale von Mickhausen, dort befindet sich die St. Vituskapelle, in der das Patrocinium gehalten und mehrere Messen gelesen werden; aus dieser kleinen Kapelle wird unser Altar wohl schwerlich stammen. Das Werk, wie schon erwähnt, befindet sich jetzt in der Landesgalerie zu Pest, wohin es aus der Sammlung Arnold Ipolyi's gekommen ist (Nr. 185 a—c). Es sind zwei zersägte Flügel, deren Außenseiten jetzt zu einer Tafel vereinigt sind. Auf letzteren sieht man eine Versammlung der zwölf Jünger Jesu im Gemach der heil. Maria, welche an einem Betpult kniet und ohne Zweifel ihren Tod erwartet. An der Seite der Maria hinter dem Pult steht Johannes in weißem Mantel, mit der linken Hand den Arm der Maria berührend, ein schöner, edler Kopf ganz im Geiste Zeitblom's, rechts und links gruppiren sich, teils sitzend, teils stehend, in Andacht versunken, teilweise lesend, die übrigen Apostel. Rechts ist das Bett der Maria neben einem geöffneten Fenster, links sieht man ein Wandschränkchen mit allerlei Gerät und nach außen ein schönes gotisches Bogenfenster mit Aussicht auf eine felsige Landschaft. Auf den inneren Seiten der Flügel sind je drei Heilige gemalt und zwar rechts die Heiligen Papst Gregor, Johannes der Evangelist und Augustinus, links St. Florian, Johannes der Täufer und St. Sebastian. Unter dem rechten Flügel liest man folgende Inschrift: „und . von Hans . Schülein . B. Zeitblom zu . . . mit gemacht 14 . .", unter dem linken Flügel steht mit lateinischen Buchstaben: „S. Florian Joann. Pap. S. Sebast.", darunter schimmern deutlich noch Reste einer älteren Schrift in Minuskelbuchstaben durch, die Hintergründe der Gemälde haben einen schönen damascirten Goldgrund, welcher halbkreisförmig abschließt. (S. die Abbildungen.)

Wer einigermaßen mit Zeitblom'schen Werken vertraut ist, wird auf den ersten Blick den Meister in den schönen Heiligengestalten erkennen; die beiden Johannes erinnern lebhaft an die analogen Figuren vom Eschacher Altar, der Kopf des heil. Gregor an denselben Heiligen auf der Predella des nämlichen Altars. Auch an den sichtlich stark übermalten Vorderseiten erkennt man noch einzelne Köpfe, die des Meisters würdig sind.

Vergleicht man damit die Tiefenbronner Gemälde Schühlein's, so wird es schwer, irgend welche Beziehungen herauszufinden. Der Typus der Köpfe und der Stil der Gewandung sind doch ganz andere. Aber wie steht es nun mit der Inschrift, die ja besagt, Schühlein habe das Werk mit Zeitblom gemalt? Dieselbe ist offenbar gefälscht![1]) Schon der Ort, wo die Schrift angebracht ist, erregt Bedenken, noch mehr thun dies aber die Schriftformen und die Fassung der Inschrift.

Bei Altarwerken dieser Zeit war es üblich, den Namen des Autors, wenn derselbe genannt sein wollte, entweder auf der Predella oder, was noch häufiger geschah, auf der Rück- oder Nebenseite des Altarschreins anzubringen, jedenfalls an einem Platz, der nicht sofort in die Augen sprang, niemals aber auf den Gemälden selbst. Man hat dafür an den Altären zu Tiefenbronn, dann für Zeitblom auf dem Kilchberger und Heerberger Altar Beispiele. Jetzt aber die Schrift selbst; es ist ganz undenkbar, dass im 15. Jahrhundert solche Initialen angewendet worden, wie sie hier gemalt sind, auch entsprechen die Formen der Minuskeln durchaus nicht denjenigen ihrer Zeit, noch mehr aber ist die Schreibweise Schülein auffallend; urkundlich ist solche nicht nachweisbar, es müsste entweder Schühlin oder Schüchlin heißen; die Form Schülein ist modern. Wenn nun Harzen behauptet, die Inschrift auf dem anderen Flügel sei zu ergänzen: „Dieses Werk wurde von Jacob Fugger u. W. von Freiberg gestiftet", so ist auch das lediglich aus der Luft gegriffen. Die Reste von Schrift, welche unter der jetzigen lateinischen Inschrift durchschimmern, scheinen gleichfalls nur die Heiligen zu bezeichnen, und so wird es auch auf dem anderen Flügel gewesen sein. Beispiele hierfür lassen sich leicht anführen, z. B. auf den Zeitblom'schen Flügeln in der Pinakothek in München mit den Heiligen Cyprian und Cornelius; dort sind die Namen der Heiligen unmittelbar unter den Bildern jedesmal in schöner Minuskelschrift angegeben.

Aus den Zinsbüchern der Frauenpflege hat schon Hassler im Jahrg. 1855, 9. u. 10. Bericht, S. 74, der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm den Nachweis geliefert, dass Schühlein der Schwiegervater Barth. Zeitblom's war. Aber erst Klemm a. a. O. verdanken wir bestimmtere urkundliche Belege dafür. Darnach erscheint Schühlein zum erstenmal im Jahre 1499 als Inhaber eines Kirchenstuhls gemeinschaftlich mit Zeitblom „seim

1) Zu derselben Ansicht gelangte Frimmel in seinen Kleinen Galeriestudien, S. 247 ff. Bamberg 1892.

Tochtermanne". Sie zinsen mit einander zwei Ort. 1503 aber erscheint bei diesem Stuhl Daniel Schühlin, der nach einer Bemerkung zu 1501 von da an für Hans Schühlin eintrat, und Zeitblom. Hans Schühlein hatte 1503 einen eigenen Stuhl besessen bei dem Kaiben Altar und zahlt dafür 1 Gulden Zins. Im Laufe des Jahres 1505 und zwar anfangs desselben muss Schühlein gestorben sein. Es ist zwar bei seinem Hause die Zahlung des Zinses als am Montag nach Petri und Pauli 1505 erfolgt bezeichnet, dagegen schon bei dem Stuhl der Name durchstrichen und dafür der des Jung Burlin gesetzt, der nun 1507 ff. an dieser Stelle vorkommt. Schühlein's Witwe wird auf S. 84 der Zinsbücher gleichfalls erwähnt als Zinserin von 4 *ll* auf Ostern, „der alten Hüttenknechtin Haus."

Von den Söhnen Schühlein's werden genannt: Erasmus, Laux und Daniel. Von letzterem wird berichtet, dass er im Jahr 1497 das Gewölbe der Stadtkirche zu Blaubeuren ausgemalt habe; er war zu jener Zeit sesshaft zu Urach und wird nach Weyermann erst 1510 als Bürger in Ulm aufgenommen. Nach den Hüttenbüchern zahlt übrigens Daniel schon im Jahre 1505 Zins für seinen Stuhl, den er gemeinschaftlich mit Zeitblom hatte, 1507 auch den für sein Haus, 1508 muss derselbe schon wieder auswärts gewesen sein, denn von da an bis 1512 erscheint Zeitblom als der alleinige Inhaber des Stuhls. Das schon erwähnte Haus beim Kornhaus ist 1512 im Besitz des Martin Schaffner, woraus man schon früher auf enge verwandtschaftliche Beziehungen zu Schühlein geschlossen hat.

Pabst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus.
Vom Mickhauser Altar, von BARTH. ZEITBLOM.

Nach Hassler a. a. O. kommt auch Lukas oder Lux Schühlein in den Hüttenrechnungen von 1509 und 1510 vor, Erasmus Schülein dagegen als Maler und Bürger in einem Notariatsinstrument von 1497.[1])

Ein Leonhard Schielin erscheint 1498 als der Verfertiger eines deutschen Gebetbuches in der fürstlichen Bibliothek zu Sigmaringen. Auf dem letzten Blatt ist rot geschrieben: „diss Büchlin ist geschriben und vollendet durch Leonhartten Schielin, der zeit burger zu Augspurg auff mittwüch nach Dorothee. In dem jar alls mann zalt M° CCCC° unnd LXXXXVIIj". [2])

Außer dem Tiefenbronner Altarwerk lassen sich keine sonstigen Gemälde Schühlein's auch nur mit einiger Sicherheit nachweisen. Die Bilder mit der heiligen Sippe in München und Nürnberg, desgleichen die sieben

1) Vergl. auch Wintterlin in der deutschen Biographie.

2) S. Lehner, Verzeichnis der Handschriften des fürstlichen Museums zu Sigmaringen. 1872.





Darstellungen aus dem Leben der Maria im Museum zu Sigmaringen gehören ihm nicht an. Da es bis jetzt an allem Vergleichungsmaterial gefehlt hat, so ist eine Zuweisung anderweitiger Bilder ungemein erschwert. Das urkundlich Gesicherte über den Meister glaube ich in Vorstehendem vollständig beigebracht zu haben.

DER TIEFSTICH AUF HOLZ.

MIT ABBILDUNG.



NTER den neuesten Versuchen zur Weiterentwickelung der vervielfältigenden Künste gehört der Tiefstich auf Holz zu den interessantesten. Ähnliche Versuche müssen freilich schon früher gemacht worden sein, denn ich erinnere mich, vor längerer Zeit irgendwo gelesen zu haben, dass Holz zu diesem Zwecke sich nicht eigne, indem es sich beim Druck nicht gut rein wischen lasse. Das entspricht der Thatsache, scheint also auf Erfahrung zu beruhen. Einige gute Abdrücke lassen sich wohl von Holz machen, aber es tont doch mehr, als angenehm ist. Zudem würde wohl auch die Dicke des Stockes, die Notwendigkeit, für gute Drucke die Schwärze warm einzuwalzen, und endlich das fortgesetzte Wischen, welches nicht nur die Schärfe der Linien, sondern auch die zwischen denselben stehen gelassenen Stege gefährden würde, dem Druck einer Auflage vom Holzstock im Wege stehen. Alle diese Gegengründe werden aber hinfällig, sobald die Galvanoplastik zu Hilfe genommen wird. Der Stich wird demnach auf Holz ausgeführt, und alsdann wird ein Galvanotyp davon gemacht, welches nicht nur zum Druck der Auflage benutzt wird, sondern auf dem auch die letzten Retouchen gemacht werden können, da der weiche galvanische Niederschlag sich ebenso leicht mit Stichel und Nadel, wie mit Schaber und Polirstahl bearbeiten lässt. Holz kann also doch zum Tiefstich angewandt werden, und der oben erwähnte Ausspruch ist nichtig geworden. Es ist immer misslich, vorher sagen zu wollen, was der Mensch nicht kann. Kaum wissen wir, was wir können. Die Möglichkeiten aber, die in der Zukunft liegen, sind uns verborgen, bis wir ihnen gegenüber stehen. Wenn, angesichts der großen Erfindungen, welche wir jetzt, als selbstredend, kaum beachten, die absprechenden Prophezeiungen gelehrter Leute zusammengefasst würden, so würde das eine lustige Blumenlese ergeben.

Dass der Tiefstich auf Holz modernen Holzstechern für Hochdruck, nicht aber Kupferstechern für Tiefdruck seine Erfindung verdankt, ist leicht erklärlich. Versuche, dem spröden Metall weichere Substanzen zu substituiren, um dadurch die Arbeit des Stechers zu reduziren und zu gleicher Zeit ihm freieres Spiel zu gewähren, sind zwar schon häufig gemacht worden, wie das die Geschichte der Surrogatprozesse seit Anfang dieses Jahrhunderts beweist. Aber die meisten dieser Prozesse haben einen rein industriellen Boden und sind in der That Produkte der Entwickelung der Großindustrie unseres Jahrhunderts. Trotz aller Versicherung des Gegenteils sind sie nur der Ausdruck der Bestrebung, etwas Billigeres zu erfinden, das den Anschein des Teureren hat und sich in industriellen Etablissements zum Gewinn des Verlages rein industriell ausbeuten lässt. Manchmal tritt dieser wahre Animus ganz unverhohlen zu Tage, wie z. B. in der 1846 in Leipzig im Interesse der Ahner'schen Glyphographie erschienenen Broschüre „Die Buchdruckerzeichnung", in der auf S. 9 zwei spindeldürre Verleger erscheinen, mit der Unterschrift: „Ostermesse 1846. Vor Ausbreitung der Glyphographie", und gleich daneben dieselben Herren mit dicken Bäuchen und der Unterschrift: „Ostermesse 1848. Nach Ausbreitung der Glyphographie." Der Tiefstich auf Holz dagegen ist die Errungenschaft einiger Holzstecher, welche ganz auf der Höhe der malerischen Entwickelung ihrer Kunst stehen, und deren einziges Bestreben es ist, die Freiheit und Mannigfaltigkeit der Strichführung, die der Weißlinien- und Tonstich bietet, auch auf den Schwarzlinienstich zu übertragen. Dass das weiche Holz hier von großem Vorteil ist, versteht sich von selbst, und dazu kommt noch der andere Vorteil, dass die

Photographie auf Holz sich natürlich für den Schwarzlinientiefstich ebensogut anwenden lässt wie für den Weißlinien- oder Tonhochstich. Der Tiefstich auf Holz bietet also eine Freiheit, die fast dem der Radirung gleichkommt, verbunden mit der Tiefe und Kraft des Stichels, wo diese erwünscht ist. Er scheint daher wie geschaffen, die Ansprüche unserer rein malerisch angelegten Zeit zu befriedigen. Freilich aber bedarf es zur Ausübung des geübten Stechers, der zugleich das Gefühl des Malers hat! Ob ihm trotzdem eine Zukunft bevorsteht, — wer möchte das sagen? Dass er eine solche verdient, geht aus dem schönen Beispiel hervor, welchem diese Notiz als Begleitschreiben dient. Der Stich ist von William Miller in New York, ausgeführt nach einer Photographie des bekannten „Porträt eines Mannes", von Rubens, welches sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet. Der Originalstock ist im Besitze des Pratt Institute, Brooklyn, N. J., einer Gewerbeschule, für deren Mustersammlung er speziell gefertigt wurde. Dieses Institut beabsichtigt nämlich auch die vervielfältigenden Künste in den Bereich seiner Thätigkeit zu ziehen und hat daher die Bildung einer technischen Sammlung in Angriff genommen, in welcher, nach dem Vorbilde der ähnlichen Sammlung im National Museum der Vereinigten Staaten zu Washington, sämtliche Arten der vervielfältigenden Kunst vertreten sein sollen. Der Stich ist bisher noch nicht veröffentlicht worden. Das Galvanotyp, von welchem die beigegebenen Abdrücke gemacht wurden, verdankt die „Zeitschrift" Herrn J. B. Pratt, dem Sekretär des genannten Instituts.

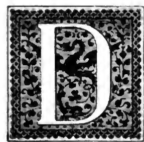
Soviel ich weiß, haben sich bis jetzt nur drei amerikanische Holzstecher mit derartigen Arbeiten beschäftigt, — der leider schon verstorbene Friedrich Juengling. Timothy Cole, seit Jahren in Florenz ansässig, und William Miller, Juengling's Freund und ehemaliger Geschäftsteilhaber in New York. Wie das so oft der Fall ist, so auch hier, scheint die Idee quasi in der Luft gelegen zu haben, und es ist deshalb die Frage der Priorität zwischen Juengling und Cole angeregt worden. Nach Juengling's eigenen Aussagen, wie sie in der „Art Union", New York, Dezember 1885, S. 116, mitgeteilt sind, kam ihm die Idee im Sommer 1884, und im Herbst dieses Jahres stach er eine kleine Skizze auf diese Art direkt nach der Natur auf das Holz. Einen Abdruck davon schickte er mir zu Weihnachten 1884 mit der leicht gestochenen Inschrift: „Happy Christmas and Merry NewYear. F. J. '84. To S. R. Koehler." Alsbald stach er auf dieselbe Weise ein Aquarell von H. Muhrman, „Der Raucher", frei bis zur Wildheit in der Linienführung, aber genial, von welcher Arbeit Abdrücke der oben angezogenen Nummer der „Art Union", vom Dezember 1885, beigegeben waren. Den Originalstock nebst Galvanotyp, sowie Abdrücke von beiden, schenkte er später dem National Museum der Vereinigten Staaten zu Washington, wo sie öffentlich ausgestellt sind. Bei seinem Tode hinterließ er unvollendet einen größeren Stich gleicher Art, ein Katzenstück, nach Dolph. Cole schreibt mir von Florenz aus, unter Datum vom 28. November 1890: „In einem meiner alten Tagebücher finde ich, dass mir die erste Idee am 21. April 1884 kam. Am 1. November desselben Jahres polirte ich einen Holzstock mit Schellack in der Absicht, meine Idee des Schwarzlinienstiches zur Ausführung zu bringen." Den 12. April 1885 fing ich an, Botticelli's „Frühling" auf meine neue Art des Schwarzlinienstiches zu stechen. Am 1. Sept. desselben Jahres erhielt ich Abdrücke durch Herrn Wyatt Eaton, der dieselben für mich besorgt hatte. Alsdann schrieb ich darüber an Juengling (sowie an einige andere Stecher), der mir viele Monate später mitteilte, dass ihm dieselbe Idee gekommen sei." Das sind die Daten, nach denen die Frage der Priorität, resp. der Simultaneität, beurteilt werden muss.

S. R. KOEHLER





EINIGE BEMERKUNGEN ZU KARL STAUFFER-BERN'S WERK.

AS tragische Geschick, das Karl Stauffer und Lydia Welti-Escher in den Tod trieb, hat im allgemeinen weit mehr Teilnahme gefunden als die künstlerische Thätigkeit Stauffer's. Als Künstler genoss er nur einmal in vollen Zügen die Freuden der Popularität — damals, als ihn der Erfolg seiner Ausstellung in Berlin vom Jahre 1881 zu einem Liebling der Berliner Gesellschaft machte. Aber während er als einer der bevorzugten Porträtmaler Aufträge über Aufträge erhielt, erwachte in ihm der Kampf seiner künstlerischen Überzeugung mit den Anforderungen, die die Gesellschaft an ihre Künstler stellt. Er sollte liebenswürdig schmeicheln, wo er sich vorsetzte, einfach ehrlich die Wahrheit zu sagen. Bald ward ihm auch diese Thätigkeit als Porträtist verleidet. Und als Maler that er sich schwer. Er, dessen gezeichnete Studien einen außerordentlich kräftig entwickelten Formsinn bezeugen, gestand, dass er sich zum Malen immer „zwingen" musste. Und nicht nur die Technik machte ihm Schwierigkeiten, auch sein Auge verhielt sich ziemlich spröde gegen die farbigen Reize der Natur. Als er dann mehr und mehr der vervielfältigenden Kunst sich zuwandte, verflüchtigte sich das Interesse der großen Menge an seinem Wirken. Nur wenige Freunde folgten seiner Thätigkeit als Originalradirer — für die große öffentliche Meinung war der Originalradirer verloren, bis die Katastrophen einer unseligen Leidenschaft seinen Namen wieder in das Gedächtnis aller zurückriefen.

Seitdem hat Stauffer nicht nur Lobspender seiner Kunst gefunden, er fand auch als Mensch in Otto Brahm seinen Anwalt. Otto Brahm, der den Künstler in Berlin flüchtig kennen gelernt hatte, hat das Leben und den Tod Stauffer's in pikanter Weise geschildert.[1] Für ihn war Stauffer ein psychologisches Problem. Er hat sich gewiss ehrlich darum bemüht, einen möglichst tiefen Einblick in das Wesen des Künstlers zu gewinnen. Aus den mannigfachen Korrespondenzen Stauffer's, die ihm auszuwählen ermöglicht war, hat er versucht, Stauffer zum Helden einer Künstlertragödie zu machen, in der der Frau Lydia die Rolle eines Dämons zufällt. Viel Scharfblick und auch Feinheit der Nachempfindung hat Brahm in seiner psychologischen Studie bewiesen, aber dennoch sträube ich mich, das Ergebnis seines Plaidoyers für einwandfrei zu erklären. Auf mich macht seine Schilderung einen mehr legendarischen als geschichtlichen Eindruck. Und so lange dem verstorbenen Künstler weit näherstehende Freunde, als Brahm einer gewesen ist, aus ihrer Reserve nicht hervortreten, so lange wird dem Charakterbilde Stauffer's das legendarische Gepräge bleiben, das es nun durch Brahm's dramatische Schilderung erhalten hat.

Wertvoller als die an sich interessanten psychologischen Analysen und Deduktionen Brahm's sind die ausgewählten Briefe Stauffer's, die Brahm in seinem Staufferbuche in chronologischer Folge veröffentlicht hat. Sie sind wahrhaftige Denkmale eines künstlerischen Strebens, das unverwandt den höchsten Zielen nacheiferte. Sie sind reich an feinen Bemerkungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens und sie sind in einer Form dargeboten, deren Reiz nicht zum mindesten in der Unmittelbarkeit des Ausdruckes liegt.

Diese Bekenntnisse und Reflexionen werfen

1) *Karl Stauffer-Bern.* Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte, dargestellt von *Otto Brahm.* Nebst einem Selbstporträt des Künstlers und einem Brief von Gustav Freytag. Stuttgart, G. J. Goeschen'sche Verlagshandlung, 1892. 8.


Stauffer-Bern 87
Conrad Ferdinand Meyer von Zurich

helles Licht auf die künstlerische Wirksamkeit Stauffer's. Sie bestätigen, was das Studium seines Werkes selbst lehren kann. Er war kein Phantasiemensch im schöpferischen Sinne, — verriete es nicht sein Werk, seine Definition der malerischen Phantasie allein könnte es bestätigen (in einem Briefe vom 15. April 1889). Er war auch nicht im gemeinen Wortverstande ein geschmackvoller Künstler. Das Kräuseln der Natur, die Eleganz der Pose, der Effekt im Vortrage, das Virtuosenhafte, das alles war ihm im Innersten zuwider. „Das ruhige Schaffen stiller, schöner Werke, *dem* Ausdruck zu geben, was einem den Sinn und Geist bewegt, unbekümmert um Beifall, Anerkennung oder Ruhm und wie die Sachen alle heißen, deren man leider nicht in jeder Lebenslage ohne weiteres entraten kann, das ist die wahrhaft ideale Existenz. Der Natur einen schönen Spiegel vorzuhalten, daraus sie abgeklärt und stimmungsvoll zurückstrahlt, keinem anderen Triebe folgen zu dürfen als seinem instinktiven Schönheitsgefühl, das ist für den Menschen, der wirklich künstlerisch begabt ist, das Ziel seiner Wünsche."

In diesen Worten (aus einem Briefe vom 23. Dezember 1887) spricht er das Ziel seiner Bestrebungen deutlich aus. Noch klarer aber redet für seine Kunstanschauung folgende Briefstelle (29. Juni 1887): „Ich verlange von einem Kunstwerk, dass es zum Beschauer *spricht*, es muss irgend etwas sagen. Sagt es, sieh, der mich gemacht hat, ist durch Fleiß und Anstrengung dazu gekommen, ein Stück Natur, das ihn interessirt, mit Pietät und Empfindung wiederzugeben, so ist es schon etwas Gutes, Respektables. Nicht alle Leute werden sechs Fuß hoch, ein solches Kunstwerk versetzt mich auch schon in Stimmung." Und von dieser Art sind Stauffer's Werke, sind vor allem seine Radirungen und Stiche, über die ich einiges wenige anmerken möchte.[1])

In einem von Brahm nicht publizirten Brief an Halm sagt Stauffer von der Radirung: „Radirung nenne ich eine Leistung, die die Vorzüge und Eigenheiten des Materials zum Ausdruck bringt und als Radirung gedacht ist, und wo mit Bewusstsein alle zu Gebote stehenden Mittel angewandt sind." Das Festhalten an diesem Glaubenssatz verraten gleich seine ersten Radirversuche, die er, angeregt durch Klinger und angeleitet von Peter Halm, 1884 begann. Ein Selbstbildnis und ein Bildnisse Halm's, dann der Torso eines stehenden weiblichen Aktes waren seine ersten Vorwürfe. Die glückliche Schärfe seiner Formanschauung kommt bei diesen ersten Blättern in einer noch etwas unausgeglichenen Technik zum Ausdruck. Mit sicherer Hand zeichnet er den Kontur und ist bemüht, in der Modellirung auf der Platte dieselbe originelle „Rassigkeit" der Strichführung auszudrücken, die in seinen gezeichneten Studien so charakteristisch angewandt ist. Noch experimentirt er in jenen Blättern mit locker verstreuten Punktirungen, um die feineren Übergänge in den Formen anzudeuten.

Eine immer reifere technische Einsicht zeigen die folgenden Porträtradirungen, bei denen er mehr und mehr zum Stichel und zur Schneidnadel greift. Über die Art, wie er diese Instrumente handhabt, hat er sich Halm gegenüber (in einem nicht publizirten Brief) folgendermaßen ausgesprochen: „Merkwürdigerweise habe ich den Stichel, vor dem ich einen solchen Heidenrespekt hatte, als ein Material kennen gelernt, wie ich außer dem Pinsel bis dato keines gefunden. Eine herrliche Sache! Mein Prinzip in Zukunft bei meinen Köpfen: strenge, zweckmäßige Zeichnung der Form, einfache Ätzung mit Salpetersäure, die man wirklich so in der Hand hat, dass, wenn man gut mit der Nadel zeichnet, in der gleichen Zeit Striche bis zur größten Tiefe und andere wie ein Haar ätzen kann. Ist geätzt, so komme ich mit dem Stichel und schneide die Form in das butterweiche Kupfer."

Und um die „Form" zu modelliren, greift er keineswegs zu dem akademischen Schematismus der Linienstecher, auf deren mühevolles Herausgraben parallel gezogener oder übers Kreuz gelegter Striche er spöttisch herabsah, sondern zu einer freien Manier, die auf das engste den zarten Formbewegungen sich anschmiegt. Seine Manier ist im Grunde nichts anderes als die malerische Taillenführung eines Lucas van Leyden, als die um Regelmäßigkeit der Lagen unbekümmerte Stechweise Schongauer's und Dürer's. Das Porträt, das in Zinkätzung diesem Aufsatze beigegeben ist, das Bildnis Konrad Ferdinand Meyer's mit dem Schlapphut, ein Drittel lebensgroß (drei Zustände, 1887) ist im letzten Zustand mit dem Stichel vollendet. Kommt es auch dem Profilkopfe Peter Halm's nach links in Zweidrittellebensgröße (19.—21. Mai 1887) oder dem etwas größeren Porträt

1) Mehr darüber in Bode's Berliner Malerradirern (Sonderabdruck aus den Graphischen Künsten, 2. Aufl. 1891), in meinem Aufsatz über die deutsche Radirung der Gegenwart in der „Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart" III. Bd. S. 94 ff. und in Weizsäcker's Staufferstudie in der „Kunst unserer Zeit" 1892, S. 53 ff. — Ein erläuternder Katalog der Radirungen und Stiche von Stauffer wird demnächst erscheinen.

Gustav Freytag's nicht gleich in der Sicherheit der technischen Durchführung, die wie aus einem Gusse nach einem klar erkannten Prinzipe geschaffen erscheinen, so ist es doch hervorragendes Beispiel von Stauffer's charaktervoller Porträtirkunst.'

Ganz reine Sticharbeiten sind der nur in einem Zustand bekannte kleine liegende weibliche Akt (die Wally, 1886) und der stupende große männliche Akt (1886), der in drei Etats vorliegt. Beide Werke sind frisch und frei behandelt und von einer Delikatesse und Feinheit im Studium der lebendigen Form, der nur Ernst Moritz Geyger unter unseren zeitgenössischen Stechern ähnliches an die Seite zu stellen wüsste. Übertroffen hat Stauffer diese Blätter mit dem Stichlein „so à la Lucas van Leyden", das uns das sympathische Antlitz seiner Mutter zeigt, denn hier steht die technische Vollendung ganz auf der Höhe einer in ihrer Intimität wahrhaft vornehmen und großen Kunstanschauung. An diesem Blatte sind nur geringfügige Teile der Krause und der Haube radirt, was indessen nur in dem 1. Zustand bemerkt wird, denn im zweiten und letzten Zustand hat Stauffer diese Teile ganz zugestochen.

Der letzte Stich Stauffer's — das 29. Blatt seines „Oeuvre" — ist ein Porträt der Frau Lydia gewesen (1887). Er hat sich damit geplagt, weil er aus dem Gedächtnis nach einer Photographie arbeitete. Er wurde auch seinem bisher streng an der zeichnerischen Modellirung festhaltenden Prinzipe untreu, indem er sich bemühte, „die Form durch ganz feine Fleischbehandlung, die wie Ton wirkt, hervorzubringen" (Brief vom 8. Juli 1887). Er bewegte sich mithin in der Manier, die Ferdinand Gaillard in seinen späten Blättern anwandte und die Stauffer angesichts des Leo XIII. in einem Briefe an Halm (nicht bei Brahm) als „kunststückmäßig" getadelt hatte. Er sagt da mit Recht, dass „die ganze Mordsarbeit den Effekt einer überexponirten Photographie macht", und nennt den Leo XIII. „ein ausgezeichnetes Porträt nach einer schlechten Photographie!" Dasselbe lässt sich aber nicht einmal von Stauffer's Stich der Frau Lydia sagen, denn seine Tonmanier verrät sich hier sofort als etwas ihm durchaus Fremdes. Frau Lydia war auch wenig erbaut von diesem ungefälligen Bildnis mit dem chiclosen Hut, und sie scheint sich erst getröstet zu haben, als Stauffer ihr mitteilte, dass die „Platte und Drucke nicht mehr unter den Lebenden weilen" (Brief vom 18. Juli 1887) [1].

Als besondere Zierde schmückt diese wenigen Bemerkungen eine von der deutschen Reichsdruckerei in Berlin vortrefflich ausgeführte Heliogravüre nach einem gezeichneten Selbstbildnis Stauffer's, dessen Reproduktion sein Besitzer, Geheimer Regierungsrat Bode, gütigst gestattete. Dieses bisher unbekannte Bildnis ist das letzte, das der Künstler von sich entworfen hat. Es zeigt ihn im Vollbesitze seiner ungestümen strebenden Natur, energisch, wenn auch etwas unruhig dreinblickend und voller Kraft des Willens — wie damals, da er, nach neuen hohen Zielen strebend, über die Alpen zog, um Bildhauer zu werden, und er jubelnd seiner Freundin kündete: „Meine Vergangenheit liegt hinter mir wie ein Traum — — ich fange ein ganz neues Leben an, oder wenn Sie wollen: das ‚Leben' erst an!" Das schrieb er im Februar 1888. Zwei Jahre später saß der Bedauernswerte im Florentiner Irrenhaus, nachdem er bitterstes Leid erfahren hatte und um alle Schaffensfreude gekommen war, und noch ein Jahr beinahe verging, ehe der Tod sich seiner erbarmte.

RICHARD GRAUL.

1) Die Platte fand sich im Nachlass. Einige Exemplare dieses Blattes sind in öffentliche Kabinette gelangt.



Vom Hasenhaus in Wien.

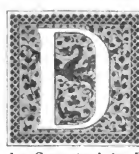




Vom Hasenhaus in Wien.

DAS HASENHAUS IN WIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



AS historische Museum der Stadt Wien befindet sich seit vier Jahren im Besitz einer Handzeichnung Salomon Kleiner's, des berühmten Kupferstechers, die nicht nur durch das Signum des Meisters, sondern auch durch den Gegenstand der Darstellung von hohem künstlerischen und kulturhistorischen Reiz ist. Wir erkennen nämlich in dem seit Jahren verschollen gewesenen und erst 1887 vom Bankier Ludwig Tachauer in Wien wieder entdeckten und dem Museum gewidmeten Bilde das im Jahre 1749 abgebrochene „Hasenhaus", das sich einst an der Stelle der heutigen Nummer 14 in der Kärnthnerstraße (C. Nr. 1073) befand und im Jahre 1509 „Fridrichen Jäger, haspl-meister zu Wien" von Kaiser Maximilian I. verliehen wurde. Dieses Gebäude, einstmals eines der hervorragendsten der Stadt, wurde damit neuerlich Gegenstand vielseitiger Beachtung; man kannte ja nun nicht mehr bloß seine historische Bedeutung, (auf die wir hier nicht neuerlich eingehen wollen), sondern auch seine künstlerische Gestalt, und so reihten sich den zahlreichen Erwähnungen und Besprechungen der Aeneas Sylvius, Bonfin, Ranzanus, L. Fischer, Weiskern, Hormayr, Megerle von Mühlfeld, Schimmer und Schlager in neuerer Zeit die Mitteilungen von C. Weiß in der „Wiener Zeitung" am 10. April, von Grasberger daselbst am 14. April 1889 und die eingehende Würdigung seitens des Herrn Regierungsrates Direktor Ilg im Maiheft des „Monatsblatt des Altertumsvereines" selbigen Jahres an.

Nachdem wir in einem, im März vorigen Jahres im „Wissenschaftlichen Klub" gehaltenen Vortrage Gelegenheit gehabt, auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses Denkmal zu lenken, sind wir nunmehr dank dem Entgegenkommen des Direktors der städtischen Sammlungen, Herrn Dr. Glossy, unter Genehmigung seitens des Herrn Bürgermeisters in der Lage, die hervorragendsten Bilder der einst ganz bemalten Fassade hier zum erstenmal zu veröffentlichen.

Das „Hasenhaus" bestand nach der Zeichnung Kleiner's aus einem Erdgeschoss und zwei oberen Stockwerken mit einem niederen Dachgeschoss. Drei Giebel mit Schopfdächern schließen den Bau ab; jedem von ihnen entspricht ein durch beide Stockwerke gehender Erker und zwar auf jeder Seite des Hauses je ein viereckiger auf drei Konsolen, der dritte über dem Portal, doch aus der Mittellinie gerückt. Seine Konsole mit Hundskopf und Hasen in zierlicher Bildhauerarbeit dient der reichen Thorumrahmung zugleich als Schlussstein; sie besteht aus Pilastern mit Kompositkapitälen, durch luftiges Rankenwerk und Medaillons hier und in den Zwickeln des Thorbogens belebt. An den zurücktretenden Flächen der Fassade sind wie an den Erkern die schmalen, rundbogigen Fenster in Gruppen zu dreien und vieren zusammengefasst, von ionischen Pilastern auf hohen Sockeln geteilt. Auch diese, die Bogenzwickel und der Fries zwischen den beiden Geschossen sind mit zart gemeißelten Zieraten, Masken, Medaillons, stilisirten Hasen, Füllhörnern u. s. f. belebt. Wappen an der Brustwand des Mittelerkers bilden den Beschluss des reichen plastischen Schmuckes, der aber alles in allem nur die Umrahmung für die eigentliche, schon von vornherein bedachte

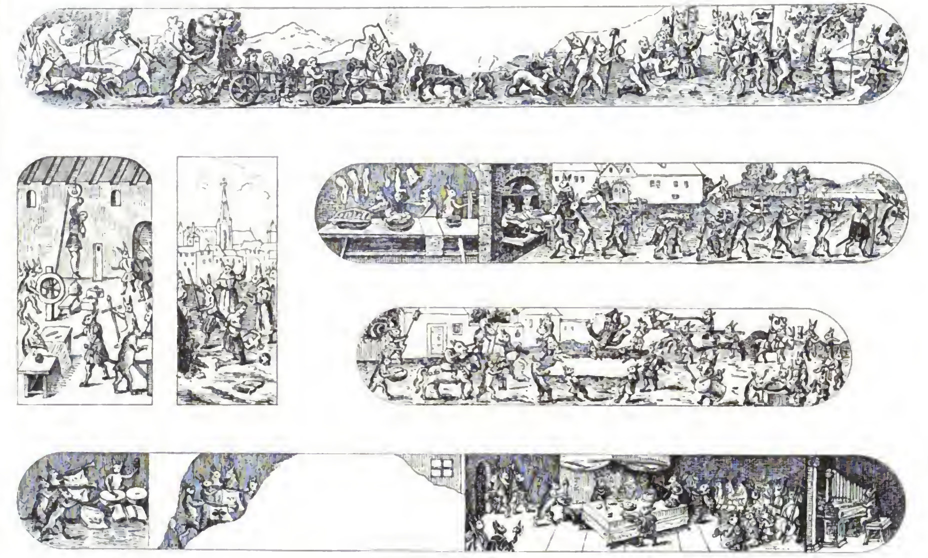
malerische Ausstattung abgiebt. Diese beginnt gleich über dem glatten, schlichten Erdgeschoss, das in Würdigung seines rein geschäftlichen, nur dem Handel dienenden Charakters aller Ornamentik ledig bleibt und nach mittelalterlicher Sitte Thor und Fenster und Gewölbauslage, nach Größe und Form verschieden, nur eben dort anbringt, wo es dessen bedarf. Ein Blick auf diese Architektur lehrt, dass wir es mit einem vortrefflichen Beispiel der in Wien ohnehin so seltenen deutschen Renaissance zu thun haben, vielleicht auf noch gotischer Anlage des im Jahre 1525 abgebrannten älteren Hauses dem neuen, antikisirenden Geschmacke entsprechend äußerlich umgestaltet, als es 1553 durch Margarethe Pernhußin ihrem Gatten Hans Brock von Dornau zufiel.

Wenden wir uns nunmehr einer eingehenderen Besichtigung der in 32 Felder verteilten bildlichen Darstellungen zu, so lacht uns zunächst in der Mitte des Ganzen vom Oberbau des Portalerkers das fröhliche Gesicht des Schalksnarren entgegen, um uns darauf vorzubereiten, dass wir es hier mit den Kindern *seiner* Phantasie zu thun haben. Mit der Schellenkappe auf dem Haupt, schwingt er seinen Stab, an dem ein Hasenköpfchen die Spitze bildet, und schon lugt an seiner Seite ein wirklicher Hase auf, dem Winke seines Scepters Folge zu leisten. Darüber beginnt mit Nr. 1 die Reihenfolge der fortlaufenden Geschichten, worüber eine alte, seinerzeit durch Freih. von Hess, böhm. Appell-Präsidenten und damaligen Besitzer des Hasenhauses dem Hormayr'schen Archive mitgeteilte alte Beschreibung folgendermaßen anhebt: 1. „Ein Hase sitzet als ein König mit Kron und Scepter, ertheilet einen schriftlichen Befehl mit obhangendem Insiegel seinen Untergebenen, vermuthlichen: dass solche die Jäger und Hunde, wie ihre abgesagte Feinde verfolgen sollten." Schon im nächsten Bild, das wir oben bringen, reiten die Hasenherolde aus, unter Trompetengeschmetter das reisige Volk zum Krieg zu laden. Unter einem Baum, wie einst in germanischer Vorzeit, sammeln sich die von allen Seiten herbeiströmenden Kämpen, lauter Hasen, mit langen Spießen und Hellebarden bewaffnet. Damit beginnt die Schlacht, nach allen Regeln der Jagd als Kriegskunst in die „Verkehrte Welt" übertragen. Nicht lange dauert der Widerstand, denn der König in höchst eigener Person führt mit schrecklich gezücktem Schwert seine Getreuen in den wildesten Kampf. Schon sieht man einen Jäger zu Boden stürzen, zwar bellt noch ein Hund, die anderen aber entfliehen, denn die Rache der Sieger ist — unmenschlich. Von allen Seiten treiben sie Gefangene heim. Wir zeigen in Nr. 7: „Nach erfochtenem Sieg führen die Heldenhasen einige gefangene Jäger fest-geschlossener auf einem Wagen mit sich fort, darunter einer mit Füßen an dem Wagen gebundener, geschleift wird, deme ein gewaffneter Hase mit dem Prügel zu fortgehen aufmuntert." Dann schildert das folgende Bild die Demütigung der stolzen Menschen und ihrer hündischen Knappen; händeringend sind sie dem kleinen Hasenkönig zu Füßen gefallen und flehen um ihr Leben, der aber, auf seinem Throne stolzirend, von Wachen umgeben, scheint mit erhobener Hand sagen zu wollen: Wie du mir, so ich dir!" Man führt sie in das Gefängnis, welches „ein rothbekleideter Hase als Hutstock mit einem Schlüssel eröffnet. Durch das eiserne Gatter sichet man bereits einige Eingesperrte, so wunderliche Kalender machen."

Die folgenden Darstellungen sehen sich fast wie ein bitterer Hohn auf die Schrecken mittelalterlicher Justiz an; keines ihrer Strafmittel bleibt den Jägern und ihren Hunden erspart. Man schleppt sie in die Folterkammer (Nr. 11), macht ihnen förmlich den Prozess, nimmt ein Protokoll auf und führt sie dann unter Begleitung der Schergen mit dem großen Richtschwert auf den Anger vor die Stadt. Hasen in Kapuzinertracht spenden den letzten Trost, dann geht's ans Spießen, Schlachten, Rädern, Hängen und Braten. Einer wird zerstückelt und regelrecht ausgeweidet, und wie man heute wohl einen Kalbs- oder Schweinskopf ins Auslagfenster legt, so tragen sie hier Menschenköpfe und Gliedmaßen zur königlichen Küche, wo Hasenköche den trefflichen Jäger- und Hundsbraten zubereiten. Nun erst bricht der Humor völlig durch.

Die Scenen der Festfreude, des Siegesmahles und der sich daran schließenden Faschingsscherze sind in Gedanke und Ausführung, in der Gruppirung der zahlreichen Mitspielenden voll Lebenswahrheit und köstlicher Schalkhaftigkeit.

Wir gewinnen einen Einblick in die Küche, an deren Anrichtetisch eifrige Hände unter Aufsicht des Oberküchenmeisters beschäftigt sind, die andrängenden Lakaien zu beladen; dann erhebt sich (Nr. 18) ein stattlicher Festzug unter Vorantritt von Trabanten, die allerhöchste Tafel zu bedienen, an der bereits „der Hasen-König mit einer Krone ob dem Kopf, in alter Tracht bekleidet, und mit goldenen Ketten behängt, sitzet rechter Hand bey der Tafel unter einem rothen Baldachin, neben ihm erscheint seine Gemahlinn in Gestalt eines weissen Hasens und spanischem Hofkleid, ebenfalls mit goldenen Ketten geziert, erlustiget sich mit dem Hof-Narren, welcher



Vom Hasenhaus in Wien.

an seinem, in der Hand habenden Narrheits-Zeichen erkennet wird. Einige Hasen tragen auf die Tafel annoch Speisen bey. Ein Mundschenk bringt auch in einem goldenen Becher dem König einen Trunkl ingleichen macht ein Oberst-Stabelmeister nebst einigen Trabanten ihre Aufwartungen. Auf der anderen Seite ergötzen die Hasen ihr hohes Oberhaupt mit einer vollen Vocal- und Instrumental-Musik. Ja es schlägt ein anderer Hase zu mehreren Vergnügen eine Orgel dazu." (Nr. 19.)

Die nächsten Felder sind wiederum mit den Großthaten dieses mutigen Völkchens belebt. Zunächst ein etwas unklares Bild: ein Mann in einem Schlitten, von dem citirten Bericht für die „Landesverweisung eines vermuthlichen Oberjägers nach Sibirien" gehalten. Dann geraten Falken, Habichte, Geier und Raben in die Fallstricke der Hasen, Eulen werden die Hälse gebrochen, junge Vögel im Nest ermordet, „einen großen Bären, so einen Hasen aus Liebe zu Todt gedruckt, noch im Arm haltend, wird von dessen hinterlassenen Kameraden erstochen; dergleichen Ehre auch einem wilden Schwein im Nachjagen geschieht" — kurz: alles, was ein Menschenherz erfreut, ist hier dem schnellbeinigen Hasen vergönnt, und es fehlt nach bewährten Mustern auch die Treibjagd im Wildpark nicht, denn der Hasenkönig selbst, hoch zu Ross, reitet die Jäger, darunter einen „in kaiserlicher Lieberey", der durch aufgestellte Netze in seiner Flucht aufgehalten wird, zu Boden.

Damit ist aber das Vergnügen noch lange nicht zu Ende. Hatte sich in jenen Gerichtsscenen eine derbe, das Grauenhafte selbst nicht scheuende Satire geäußert und dann in den Genrescenen einem liebenswürdigen, fast poetischen Humor Platz gemacht, der uns wohlthuend berührt mit seinen musizirenden, singenden, blasenden, orgelspielenden Herren und Damen Hasen, so bildet den Höhepunkt — wie in dieser seit alter Zeit stets fröhlichen Stadt nicht anders zu erwarten — der Fasching mit aller Lustbarkeit, die auch ein Hasenherz mit Schelmerei und Behagen erfüllt. Dazu gehört, dass man einen wehrlosen Jäger, wie einst die Füchse im Prater, prellt; acht Bursche unterziehen sich mit vieler Kraft dieser lustigen Strafung. Ein Maskirter schlägt die große Trommel dazu, indes ein anderer den Dudelsack bearbeitet (Nr. 29). Von der Tanzscene ist nur mehr ein schwacher Rest zu erkennen, dagegen sieht man noch bestätigt, was unser alter Gewährsmann schreibt: „Ein anderer Hase, so auch vermummt ist, reitet auf einem Ross mit Schellen behängt, dem ein Hase mit einer Laterne vorleuchtet, dem folget ein anderer mit einer kleinen Pauke nach. In der Ferne ersiehet man Hasen, so ihres Gleichen gleichsam auf den Achseln tragen. Nicht weit davon lauft ein begleidter Hase (mit einem spitzen Federhut) voller Freude mit einem Bratspieß sammt daran hangenden Leckerbissen. Weiters tragen zwey Hasen einen Hasen auf Stangen in Weibskleidern, diesem wird auch auf Stangen einer in Männlicher Gestalt entgegengebracht, und scheinet, ob diese beyde gleichsam ein Turnier hielten, wo der Verspielende von dem Wasser in denen abhangenden Scheffeln gespritzt wurde. Nahe dabey reitet ein Hase auf einer Geiß — (ein unzweideutiger Hinweis auf den Blocksberg) — und hält eine große Larven mit aufhabender Brille in den Pfoten. Andere ergötzen sich mit einer Jausen, kurzum — so schließt der Berichterstatter — dieses alles wird der Hasen Fasching bedeuten."

Darüber herrscht kein Zweifel, so wenig wie über die Voraussetzung, dass der Maler alles in allem keine politische, wie auch vermutet worden, sondern eine rein menschliche Satire seinen Zeitgenossen im Spiegelbilde vorführen wollte, und dies zwar auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Maximilian's I., dessen eifrige Mitarbeiterschaft bei künstlerischen Entwürfen ja allgemein bekannt ist. Wir wissen nunmehr durch die im III. Jahrbuche des kunsthistorischen Hofmuseums veröffentlichten Urkunden auch, dass Kaiser Maximilian I. selbst es war, der 1509 die Bemalung der Fassade anordnete. Aber es sind nicht die ursprünglichen Bilder mehr, die wir hier in der Kopie vor uns sehen, da doch das Gebäude 1525 abgebrannt war. In der That erinnern alle Einzelheiten — wie Reg.-Rat Ilg schon dargethan — an Holzschnitte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die landschaftliche Umgebung, der Pilaster im Speisesaal, die Orgel und mancher kleine Zug gemahnen an den Geist der Renaissance, wie er uns in dem architektonischen Gepräge des Gebäudes selbst vor Augen tritt. Wir dürfen daher die fortlaufenden Darstellungen des Hasenkrieges in dieselbe Zeit wie den Umbau des Hauses (also etwa um 1553) versetzen, mit Ausnahme der an den Giebelflächen abgebildeten Allegorieen von Glaube, Liebe und Hoffnung, die offenbar viel später entstanden und in Form wie Gedanken ganz außer Verbindung blieben mit den lustigen Scenen der unteren Wandflächen.

Aber der geistige Zusammenhang dieser „verkehrten Welt" reicht viel weiter hinauf. Er knüpft an die Satire der frühen epischen Poesie an, als deren Helden schon um 1100 in Flandern Isengrimm und Reinhart der Fuchs auftreten. Mit Wilh. Scherer

zu reden: „Geistliche sind die Urheber des Tierepos; in der Fabel von dem Mönchtum des Wolfes setzen sie ihrem eigenen Stande ein Denkmal; die (äsopische) Fabel von der Krankheit des Löwen ward als eine Satire auf das Hofleben ausgebeutet." In jenen Tagen verwandelte der französische Fuchs für immer seinen Namen in den deutschen Reinhard — renard. Vor allem aber behagte diese Richtung beziehungsvoller Vergleiche zwischen dem Tier- und Menschenleben dem deutschen Gemüte, das ja von jeher an Tieren eine große Freude gefunden und ihre Gewohnheiten genau beobachtet hatte. Es hat dann auch unser größter Dichter in dem unsterblichen Reinecke Fuchs seiner Stammesart den Tribut gezollt. Alle Narrheiten, aber auch alles Liebenswürdige, das Menschengeist je ausgeheckt, spiegelt sich im Treiben nützlicher und schädlicher Tiere wider. Es ist derselbe lehrhaft gemütvolle Grundton des Mittelalters, der auch an geweihter Stätte, an den drachenartigen Wasserspeiern gotischer Kirchen, an den Teppichwebereien und Messgewändern, an Säulenkapitälen und Friesen einen aus Asien nach Europa mitgebrachten reichen Schatz von Fabeltieren in die kleinere, geläufigere Münze deutscher Eigenart und heimischer Natur umwechselte. Als die Baukunst säkularisirt wurde, hat sie dann auch ihre bürgerlichen Bauten in Haus- und Wahrzeichen mit allerhand Tierbildern geschmückt.

Wien selbst besaß deren eine größere Zahl, deren bekanntestes: „Wo der Wolf den Gänsen predigt" ohne Grund als Satire auf die Reformationsbewegung bezogen wurde. Wir erwähnen ferner nur noch: „Wo die Hannen beißen", „Wo der Hahn in Spiegel schaut", „Wo der Hahn den Hühnern predigt", „Wo die Kuh am Brett spielt". Sie alle werden oder wurden von dem „Hasenhaus" an Größe und Bedeutung überragt. Die Zeit, da hier einst der Majestät Haspelmeister, der Hüter des Hasengeheges, seinen Sitz hatte, ist mit ihrem Ernst und Humor, mit ihrer Freude an ziervoller, beziehungsreicher Ausschmückung der Fassaden längst vorbei — nun müssen wir froh sein, wenn wir wenigstens in Museen, unter Glas und Rahmen, ihrer ansichtig werden. *JULIUS LEISCHING.*

LORENZO DI CREDI.

VON *W. SCHMIDT.*



MERKWÜRDIGES Schicksal eines Bildes! Ursprünglich um 22 Mark verkauft, dann für einen Dürer gehalten, gelangt es um 800 Mark in eine der ersten Sammlungen. Es findet enthusiastische Bewunderer, und man geht so weit, ihm den Namen des größten „Finders" der Kunstgeschichte beizulegen. Da suchen kühne Angreifer es vom Throne zu stoßen, erklären es für das Machwerk eines niederländischen Plagiators, heischen seine Verbannung aus der Pinakothek. Und auf beiden Seiten stehen Namen vom besten Klange in der Kunstgeschichte, Namen, die ihre Kennerschaft durch die That bewiesen haben.

Das vergötterte und verlästerte Bild ist die Madonna mit der Blumenvase oder Nelke in der Münchener Pinakothek. In der Gazette des Beaux-Arts 1890, IV, S. 97 findet sich eine Nachbildung und eine liebevolle Beschreibung von H. von Geymüller; auch in Lermolieff's „Galerieen von München und Dresden", Leipzig 1891, findet man eine Nachbildung und eine Besprechung. W. Koopmann schrieb im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 118 ff., und Fr. Rieffel ebendaselbst XIV, 217 ff., über das Bild.

Die Wahrheit liegt diesmal nicht ganz in der Mitte. Das Gemälde ist allerdings nicht das Werk des einzigen Leonardo, aber noch weniger das eines niederländischen Nachahmers, es ist das liebenswürdig empfundene Werk eines florentiner Künstlers, der durch das Beispiel Leonardo's angeregt und gehoben worden war. Von Leonardo's Geist spüren wir allerdings einen Hauch in dem Bilde.

Es muss vor allem bestritten werden, dass eine niederländische Hand anzunehmen ist. Die Tafel fällt allem Anschein nach etwa um 1485 (genauer kann das Jahr vorläufig noch nicht bestimmt werden, man muss hier einen weiteren Spielraum lassen), und da ist doch von einer Nachahmung durch Niederländer gar nicht die Rede. Wann jemals haben diese eine derartige Farbe, eine solche Formanschauung gehabt? Was an der Meinung von einem „Fiam-

mingo" richtig ist, beruht darauf, dass das Bild in der That einen gewissen niederländischen Einfluss zeigt. Dieser Einfluss ist aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein sehr weitreichender in Italien; wenn wir mit unbefangenen Augen um uns sehen, entdeckt man zahlreiche Spuren, und besonders auch ist die Gruppe davon tangirt, die sich an unser Bild anschließt; Verrocchio's Taufe Christi, das Verkündigungsbild (als „Leonardo") in den Uffizien, die kleine Dresdener Madonna, das Altarbild des L. di Credi in Pistoia etc. Dass diese unzweifelhafte Einwirkung übrigens nicht dem gleichkam, den die Italiener im 16. Jahrhundert auf die Niederländer ausübten, versteht sich von selbst.

Unser Bild kann aber auch nicht von Leonardo herrühren, ebenso wenig, wie die Verkündigung in den Uffizien. Dass beide Bilder von einer Hand sind und sich zeitlich nahestehen, ist unverkennbar. Eine so enge Verwandtschaft in der malerischen Behandlung, im Gefältel, in der Landschaft, ja selbst in den Blumen, ist nur bei *einem* Künstler denkbar. Aber der große Leonardo ist es nicht. Wir haben ja genügendes Vergleichsmaterial an der Hand. Den linken Engel auf Verrocchio's Taufe Christi kann man getrost als das Werk Leonardo's ansehen. Geymüller meint nun freilich, wenn der Engelskopf der Taufe von Leonardo ist, so müsse auch die Verkündigung von ihm herrühren. Mir scheint das Umgekehrte daraus zu folgen. Man vergleiche den seelenvollen, lieblichen Kopf des Engels, in dem ein deutliches Bestreben liegt, über den gewöhnlichen florentinischen Typus hinauszugreifen, mit den schablonenhaften leeren Typen des Verkündigungsbildes! Die Maria des letzteren mit ihrem lächerlich kleinen Kopfe ist gesucht kindlich. Wie bestrebte sich Leonardo, auch in den Locken des Engels den organischen Bau der Haare in seinen feinsten Beziehungen wiederzugeben! Und daneben die konventionellere Haarbildung der Verkündigung! Auch ist in dem Gewande des Leonardesken Engels eine Kenntnis der Form und der Licht- und Schattenwirkung ausgesprochen (offenbar unter Einwirkung der Niederländer), die dem Verkündigungsbilde trotz aller engen Verwandtschaft abgeht. Die Verkündigung scheint doch einer etwas späteren Zeit anzugehören, da müsste man aber sagen, wenn Leonardo zuerst den Engel und dann die Verkündigung gemalt hätte: zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Ganz das gleiche Resultat ergiebt sich, wenn wir den Vergleich mit der Anbetung der heil. drei Könige (Uffizien) ziehen. Was herrscht da ein anderes Leben, von dem der Meister des Verkündigungsbildes gar keine Ahnung gehabt hat!

Wer ist nun dieser Meister? Darauf antworte ich: kein anderer als Lorenzo di Credi, der Mitschüler Leonardo's bei Verrocchio. Diese Verbindung der beiden so ungleich gearteten Geister erklärt zur Genüge die unstreitig enge Verwandtschaft der beiderseitigen Jugendbilder. Aber diese Verwandtschaft geht doch nicht weiter, als es unter ähnlichen Verhältnissen der Fall zu sein pflegt, und gestattet keine Übertragung der Jugendbilder Credi's an Leonardo. Nehmen wir z. B. das durch Vasari beglaubigte Altarbild des Lorenzo im Dome zu Pistoia, so sehen wir, wie der Künstler, von dem strengen Formstudium des Verrocchio und der Fülle und Lieblichkeit des Leonardo befruchtet, höchst Gediegenes schaffen konnte. Bei einem einfachen, statuarischen Altarbild wird kein Phantasiereichtum verlangt, den Credi nun einmal nicht besaß, und den auch selbstverständlich weder Unterweisung noch Beispiel ihm geben konnten. In Dresden befindet sich die Zeichnung einer Madonna (von Geymüller und Lermolieff reproduzirt), welche die deutlichsten Beziehungen zur Madonna von Pistoia aufweist. Ob nun diese Zeichnung gerade ein Studium zu letzterem Bilde ist, lässt sich nicht bestimmt behaupten, aber sie deutet mit Entschiedenheit auf die gleiche Künstlerhand. Es ist dasselbe „Sehen", dieselbe Empfindung darin, und es kann meiner Ansicht nach auch nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, dass die Zeichnung dem Stifte Lorenzo's entstammt. Nun ist aber die Münchener Madonna zweifellos von der Hand desjenigen, der das Altarbild von Pistoia gemalt hat. Es erstreckt sich diese Gleichheit bis in die feinsten Verzweigungen und ist so schlagend, dass z. B. sogar eine bloße Nebeneinanderstellung der bezüglichen Photographieen zu diesem Resultate führen muss. Dasselbe Verhältnis gilt auch von dem Verkündigungsbilde der Uffizien, das schon Mündler als einen Credi erkannt hatte. Ein Stückchen Landschaft z. B., die Baumausladungen würden genügen, dieselbe Künstlerhand zu zeigen, und es ist interessant, dass die Felsgebilde an allen dreien ganz identisch sind. Selbstverständlich ist es nicht erlaubt, die Kunstweise des Credi einseitig nach den von ihm in späterer Zeit gemalten Bildern zu konstruiren, das wäre keine historische Betrachtungsweise. Abgesehen davon fand ich das genaue Studium des Credi zu dem Christusknaben des Münchener Bildes unter Nr. 1197 in den Uffizien ausgestellt, ich ließ es Mai 1891 von Alinari photo-

graphiren. Dass auch diese feine Zeichnung (Silberstift auf hellbraunem Grunde) von Credi herrührt, als welcher sie auch ausgestellt ist, leidet keinen Zweifel. Überhaupt besitzen die Uffizien Material genug, um Lorenzo's Zeichnungsweise gründlich kennen zu lernen. Als Credi möchte ich noch nachtragen die schöne Studie eines sitzenden, nackten Kindes, das beide Arme erhebt, als „unbekannt“ unter Nr. 247 ausgestellt.

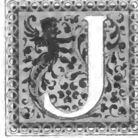
Als ein frühes Bild dieser Entwickelungsperiode Credi's darf wohl die äußerst liebevoll, aber noch mit sehr schüchterner, suchender Hand ausgeführte Maria mit dem Kind in der Galerie Colonna zu Rom (als „Lippo“) betrachtet werden. Mündler hatte ganz recht, in ihr einen Credi zu erkennen. Von einer niederländischen Hand kann doch nicht die Rede sein; wann hat z. B. jemals ein Niederländer diese Wolken gemalt? Ebenfalls sehr unfrei ist die vielbesprochene Madonna in Dresden, die auch einmal das Schicksal hatte, als Leonardo zu gelten, aber von Wörmann mit Recht als Credi katalogisirt ist. Die Münchener Madonna mit der Blumenvase scheint mir später als letztere gemalt, da sie weichere Formen und breitere Behandlungsweise zeigt. Den Gipfelpunkt erreicht aber diese Jugendentwickelung in dem bedeutenden Altarbild im Dome zu Pistoia. Das Altarblatt im Chor von Sto. Spirito zu Florenz, das wie ein Pendant dazu aussieht, ist leider schrecklich verschmutzt. (In Sto. Spirito befindet sich noch eine Verkündigung, als S. Botticelli, welche ebenfalls den Stil des Credi zeigt, doch hängt sie so dunkel und ist so vergilbt, dass ich mir ein bestimmtes Urteil, von wem sie gemalt ist, nicht getraue.) Auch das vorzügliche Porträt Nr. 1163 der Uffiziengalerie gehört noch in diese Periode. Ob es gerade den Lehrer Credi's, den trefflichen Verrocchio, darstellt, weiß ich nicht, jedenfalls halte ich die Bezeichnung Credi für unzweifelhaft. Allein das Stückchen Landschaft im Grunde links würde es beweisen im Zusammenhang mit der landschaftlichen Behandlung auf dem Verkündigungsbilde der Uffizien. Dieses Stückchen sieht geradezu aus, als ob es der Verkündigung herausgeschnitten wäre, nur dass es besser erhalten ist.

Die übrigen Zeiten Lorenzo's gehören nicht hierher, doch ist darauf aufmerksam zu machen, dass auch noch in seinen späteren und spätesten Bildern die Tradition seiner Jugendzeit nicht völlig ausgelöscht ist. Das unruhige Gefältel und die Härten, aber auch das gewissenhafte Naturstudium verschwinden zwar, doch bleibt immer noch ein Rest des ursprünglichen Empfindens. So z. B. zeigt auf der Taufe Christi in S. Domenico bei Fiesole der erste Engel rechts von den drei zur Linken knieenden im Gesichtstypus deutlich seine Herkunft von der Maria der Verkündigung, das Profil des Engels links am Rande leitet direkt seine Herkunft von dem Verkündigungsengel ab u. s. w.

Das feine Bildnis des Goldschmiedes, das im Palazzo Pitti als Leonardo gilt, wurde von Mündler für Credi gehalten. Davon ist man allerdings abgekommen. Lermolieff und Bode bezeichnen es übereinstimmend als ein Werk des Ridolfo Ghirlandajo. Ich hatte ursprünglich allerdings an ein frühes Werk des Franciabigio gedacht, gegenüber dem Zusammenklange der beiden genannten Kenner halte ich jedoch an dieser Taufe nicht fest, um so weniger, als die Übereinstimmung mit der Madonna del Pozzo oder dem Porträt von 1514 in der Galerie Pitti keineswegs schlagend ist; freilich muss ich gestehen, dass dasselbe auch von den beiden Bildnissen der Galerie Pitti (Frauenporträt von 1509 Nr. 224 und die sogenannte Monaca des Leonardo Nr. 140) gilt, die ich doch als Rid. Ghirlandajo's anerkennen möchte.

Vielleicht ist es noch erlaubt, hier einige Worte über Verrocchio, den Ausgangspunkt des Lorenzo, zu sagen. Bode hält den Tobias mit den beiden Engeln Nr. 24 in der Akademie zu Florenz für ein Werk des Verrocchio. Hier kann ich ihm jedoch unmöglich folgen. Meiner Ansicht nach ist es ein ganz guter früher Botticelli, als der es auch aufgestellt ist. Wer sonst hat denn diese nervösen Hände, diesen Gesichtstypus, diese Behandlung der Gewänder und die Formen der Landschaft? Besonders nahe steht es den Bildern der Uffizien, Tod des Holofernes Nr. 1158 und Judith Nr. 1161. Auch das Rundbild in der Ambrosiana zu Mailand Nr. 72 ist hier anzuziehen. Eine genaue Analyse jeder Einzelheit und ein entsprechender Vergleich mit anderen Botticelli's wird diese Ansicht sicher bestätigen. Darin hat Bode allerdings recht, dass er dies Werk als vorzüglich preist, und gern gebe ich auch zu, dass ein unleugbarer Einfluss des Verrocchio darin zu erkennen ist. Ich halte übrigens sämtliche Gemälde, die in den Uffizien den Namen Botticelli führen, für richtig bestimmt und möchte noch den heil. Augustinus Nr. 1179, „Fra Filippo Lippi“ und wohl auch das Porträt des Pico della Mirandola Nr. 1154 „unbekannt“ als Botticelli's nachtragen.

EINE NAPOLEONSTATUE VON CHAUDET.



JM Treppenhause des Museum Fridericianum zu Kassel liegt staubbedeckt ein Marmorbildwerk, das durch seinen geschichtlichen wie kunstgeschichtlichen Wert in gleicher Weise von Interesse ist und wohl verdient, dem Schicksal der Vergessenheit, dem es anheimzufallen droht, entrissen zu werden.

Es ist eine überlebensgroße, aus karrarischem Marmor gefertigte Statue Napoleon's I., welche lange Zeit hindurch für eine Arbeit Antonio Canova's galt[1]), nunmehr aber als ein Werk von *Antoine Denis Chaudet* festgestellt worden ist.[2])

Die Erhaltung derselben ist, soweit sich bei ihrem jetzigen ungünstigen Aufbewahrungsort erkennen lässt, eine verhältnismäßig gute; denn abgesehen von den gleich zu erwähnenden Beschädigungen bezw. Ergänzungen scheint die Oberfläche des Marmors nur wenig gelitten zu haben, was wohl allein dem Umstande zu verdanken ist, dass die Statue nur eine kurze Zeit an dem für sie bestimmten Orte unter freiem Himmel gestanden hat. Sie wurde, nachdem sie kaum ein Jahr lang als Denkmal französischer Gewaltherrschaft dem öffentlichen Platz eines deutschen Fürstensitzes zum Schmucke gedient hatte, von ihrem Platze entfernt und hat seitdem ein ruhmloses, nur wenigen bekanntes Dasein geführt.

Die Statue ist unterhalb des linken Kniees und oberhalb des Knöchels des rechten Fußes gebrochen; die Basis mitsamt diesem Fuße und einem an ihr haftenden Stück des Mantels ist noch vorhanden, dagegen fehlt das ganze linke untere Bein. Der in Gips ergänzte rechte Unterarm liegt neben der Statue; die einst weggebrochene, später aber wieder in Gips ergänzte Nase ist heute nicht mehr vorhanden. Schließlich sind die Blätter des Kranzes noch hier und da leicht beschädigt und abgestoßen. Alle diese Beschädigungen sind aber nicht derart, dass sie das Werk erheblich entstellten oder seinen Gesamteindruck irgendwie schädigten.

Der Kaiser ist dargestellt als römischer Imperator. Ein weiter, am Rande mit Blätterornament besetzter Mantel, der auf der linken Schulter durch eine Spange zusammengehalten wird, umhüllt in schwerem, aber vornehm geordnetem Faltenwurf die mächtige Gestalt, so dass nur der linke Unterschenkel, der rechte Arm und ein Teil der Brust unbedeckt bleiben. Die in die Seite gesetzte Linke ist ganz im Gewand verborgen, die Rechte hält eine Pergamentrolle als Hinweis auf die von ihm verliehene Konstitution des Königreichs Westfalen. Im Haar trägt er einen Lorbeerkranz mit herabfallenden Bändern, über der Schulter ein Bandelier, an welchem das Schwert hängt, dessen unterer Teil unter dem Mantel sichtbar wird; die Füße sind mit Sandalen bekleidet.

Idealisirt wie Gestalt und Tracht sind auch die Züge des Kopfes. Von einer getreuen Wiedergabe derselben und einer scharfen Porträtähnlichkeit hat der Künstler abgesehen, dagegen die charakteristischen Züge des Kaisers, jedoch verallgemeinert und bis zum Großartigen, ja Heroischen gesteigert, beibehalten. Die Gestalt des Kaisers atmet würdevolle Ruhe und selbstbewusste, in sich geschlossene Kraft und kennzeichnet ihren Schöpfer als würdigen Schüler jener im Geiste des römischen Altertums schaffenden Meister, mit denen er auch eine gewisse Strenge und Herbheit des Stiles teilt, welche fast allen seinen Werken aus späterer Zeit anhaften und dieselben für unser

1) Diese Ansicht bestand noch 1837. Vgl. Lobe, Wanderung durch Kassel und Umgegend, S. 82.

2) Siehe Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, N. F. IX, S. 298, Anmerk., und J. Hoffmeister in der von ihm besorgten zweiten Auflage von Piderit's Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Kassel, S. 336.

modernes Gefühl wenigstens etwas kalt und frostig erscheinen lassen.

Es ist bekannt, wie hoch Napoleon die Kunst Chaudet's schätzte und wie dieser Künstler den Vorzug genoss, das Bild des Kaisers zu verschiedenen Malen in Erz und Marmor ausführen zu dürfen.[1]) Neben einigen Büsten ist am bekanntesten unter diesen Bildwerken die eherne Statue, welche von 1810 bis 1814 auf der Vendômesäule zu Paris stand und Napoleon als einen durch Schwertes Gewalt die Völker beherrschenden Cäsar mit Lorbeerkranz, Harnisch und Feldherrnmantel, sich mit der Rechten auf das Schwert stützend, in der Linken die Weltkugel haltend, darstellte. Eine andere Seite seiner Herrscherthätigkeit, seine Eigenschaft als Gesetzgeber, kam dagegen in jener Bildsäule zum Ausdruck, welche der Künstler für den Saal des gesetzgebenden Körpers in Paris anfertigte.[2]) Es ist dasselbe Werk, welches sich jetzt im Berliner Museum befindet[3]) und von dem das unserige eine getreue Kopie ist, die vermutlich von Chaudet selbst angefertigt wurde, nachdem die Errichtung dieser Statue durch ein königliches Dekret vom 25. Februar 1810 beschlossen und der ursprüngliche Plan, sie in Bronze ausführen zu lassen, fallen gelassen worden war.[4])

Die Statue kam fertig aus Paris nach Kassel, wurde hier auf dem in der Mitte des kreisrunden Königsplatzes von Grandjean de Montigny, einem der ersten Baumeister Jérôme's, errichteten Brunnen aufgestellt[5]) und am 12. November 1812 unter großartigen Feierlichkeiten enthüllt.[6]) Auf diesem Platze stand dieselbe unversehrt bis zum 30. September 1813, wo nach dem Einrücken der Russen und dem vorläufigen Abzuge der Franzosen das Volk in seiner Erbitterung gegen die bisherigen Machthaber auch an die Statue Hand anlegte. Da der Versuch, sie mit Gewalt von ihrem Sockel zu stürzen, misslang, begnügte man sich damit, ihr die Nase und den rechten Arm abzuschlagen.[1]) Ein Student, nach anderer Version Kosaken, sollen die Urheber dieses Vandalismus gewesen sein.

Freilich blieb die Statue nicht lange in ihrem verstümmelten Zustand. Denn bald nachdem Czernitscheff mit seinen Russen Kassel plötzlich wieder (am 3. Oktober) verlassen hatte, ließ Heinr. Chr Jussow, der damalige „Directeur des bâtiments de la Couronne", unverzüglich durch den Bildhauer Joh. Chr. Ruhl Arm und Nase in Gips ergänzen. Zu dieser schleunigen Ausbesserung mochte ihn wohl die Drohung Jérôme's veranlasst haben, der an den Gouverneur der Stadt, den Divisionsgeneral Allix, geschrieben hatte „malheur à la ville, si je ne trouve pas la statue de mon auguste frère". So fand denn Jérôme, als er am 16. Oktober zu kurzem Aufenthalte nach Kassel zurückgekehrt war, dank dem Eifer seines Bautenministers die Statue seines kaiserlichen Bruders noch an ihrem Platze vor, und erst nach dem endgültigen Abzug der Franzosen und der Rückkehr des angestammten Herrscherhauses wurde dieselbe auf immer davon entfernt. Ihr oberer Teil bis etwa zu den Knieen lag lange Zeit hindurch im sog. Materialienhause in der Schäfergasse, der untere Teil, die Platte mit den Füßen, noch bis zum Jahre 1882 im Hause des verstorbenen Geheimen Hofrats Ruhl zu Kassel. Jetzt befinden sich die sämtlichen vorhandenen Stücke, wie schon oben erwähnt, im Treppenhause des Museum Fridericianum, harrend auf den Tag ihrer Auferstehung.

Es wäre zu wünschen, dass derselbe nicht mehr allzu ferne läge. Denn wenn sich auch für Kassel mit diesem Denkmal die Erinnerung an eine schwere, trübe Zeit verknüpft und manches patriotische Gemüt in gerechter Erbitterung sich gegen die Wiederauf-

1) Siehe über Chaudet (1763—1810) und seine Kunst A. Rosenberg, Gesch. d. modern. Kunst, I, S. 406; ferner A. Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, S. 373 ff., und De la Chavignerie et Auvray, Dictionnaire générale des artistes de l'école française, S. 242.

2) Abgebild. in den Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808. Tome I, pl. 23.

3) Siehe Gerhard, Verzeichnis der Bildhauerwerke der Königl. Museen, 1861, S. 92, Nr. 414; vgl. auch Seubert, Allgem. Künstlerlexikon, S. 362, der merkwürdigerweise den Kopf für „das ähnlichste plastische Bild Napoleon's" hält. Die Berliner Statue gelangte, wie Schadow in seinen Kunstwerken und Ansichten, S. 154 berichtet, im März 1816, geleitet von dem preußischen Lieutenant Georg Spener, als Kriegsbeute nach Berlin; nach Gerhard hingegen war sie ein Geschenk Ludwig's XVIII.

4) Siehe Gesetz-Bulletin des Königreichs Westfalen, I, 1810, Nr. 1—16, S. 237 f.

5) Siehe die französische Garküche an der Fulda; 1. Gericht, S. 35; Petersburg 1814. Über Montigny vergl. Zeitschrift des Vereins a. a. O., S. 276.

6) Siehe R. Göcke, Das Königreich Westfalen, S. 241. Ein im Volke verbreitetes Spottlied:

In Kassel auf dem Zaitenstock
Ohne Hemd und ohne Rock
Ohne Schuh' und ohne Hosen
Steht der Kaiser der Franzosen.

spielte auf den Aufstellungsort und die für Laienaugen höchst dürftige Bekleidung des Marmorbildes an. Vgl. F. Müller, Kassel seit 70 Jahren, S. 43.

1) Vgl. Zeitschrift des Vereins a. a. O., S. 298, nach den Aufzeichnungen des Oberhofrats Dr. Völkel.

richtung desselben sträuben möchte, so verdient es doch als ein Kunstwerk von nicht geringem Wert eine würdigere Behandlung, als ihm bis jetzt zu teil geworden ist. Eine geeignete Ergänzung und Aufstellung im Vestibül des Kasseler Museums inmitten der dort bereits vorhandenen Büsten von Mitgliedern des Napoleonischen Hauses würde unseres Erachtens als ein Akt der Pietät gegen das Werk und seinen Schöpfer gewiss von allen Seiten mit lauter, ungeteilter Freude begrüßt werden. Diesen Gedanken anzuregen und zu seiner Verwirklichung aufzumuntern, sollte der Hauptzweck des vorstehenden Aufsatzes sein. *Dr. CHR. SCHERER.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

⊙ *Die Kunst und die Sozialdemokratie.* Dass auch einmal ein Sozialdemokrat öffentlich für eine regere Pflege und Förderung der Kunst durch das Deutsche Reich eintritt, ist eine so ungewöhnliche Erscheinung, dass wir an dieser Stelle Notiz davon nehmen wollen. Es geschah in der Sitzung des Deutschen Reichstages vom 18. Februar, wo der sozialdemokratische Abgeordnete Kunert bei Kapitel 8, Allgemeine Fonds, Titel 1 (Unterstützung für das Germanische Museum in Nürnberg 48000 M.) bedauerte, dass für die deutsche Kunst von Reichswegen viel zu wenig gethan werde. Wenn man vergleiche, was an Zöllen aufkomme und was für Militärzwecke aufgewendet werde, so sei der Gesamtbetrag von 80000 M. geradezu verschwindend. Der Einwand, dass die Einzelstaaten Aufwendungen machten, träfe nicht zu; das Deutsche Reich habe für die deutsche Kunst auch eine Aufgabe zu erfüllen. Wenn man etwa gegen seinen Standpunkt einwenden wollte, dass die Sozialdemokratie dem Kapitalismus und also auch der heutigen Kunstpflege feindlich gegenüberstehe, so sei das eine ganz philiströse Ansicht. Redner wies auch auf den eminenten Wert der Kunst für die geistige Hebung der arbeitenden Klassen, für den Fortschritt der Kulturarbeit am Menschengeschlechte hin. „Sie müsse dann aber allen, nicht wie im heutigen Klassenstaate nur einzelnen zugänglich gemacht werden.“ Der übliche Beitrag für das Germanische Museum wurde bewilligt, ohne dass in den Verhandlungen die gegenwärtige, unsichere Lage des Museums berührt wurde.

Vor uns liegen Lieferung 1 und 2 eines Werkes aus dem Verlage von *Hermann Oesterwitz* zu Dessau, betitelt: *„Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler.* Mit Illustrationen in Lichtdruck, Phototypieen und Zinkographieen. Herausgegeben und bearbeitet von Dr. *Büttner Pfänner zu Thal.“* — Nach einer kurzen, von *Th. Stenzel* klar und übersichtlich entworfenen Skizze der staatlichen Entwickelung des Anhalter Landes seit frühem Mittelalter entrollt sich vor dem Blick des Lesers in Wort und Bild die stattliche Fülle geschichtlicher Denkmale von Bauten und Kunstwerken verschiedenster Art, an denen Anhalt reicher ist, als manches weit größere Staatsgebiet. In der vorliegenden Lieferung werden wir zunächst in den Denkmälerreichtum des Ballenstedter Kreises eingeführt. Der Text ist knapp gehalten, unterrichtet aber stets verlässlich an der Hand der genau angeführten Quellenlitteratur über das Geschichtliche und mit Hilfe eingedruckter Grundrisse über das Bauliche.



Blick auf Tiefenbronn.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


IV.
NEUE FOLGE
7.
APRIL 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik **25 Mark**

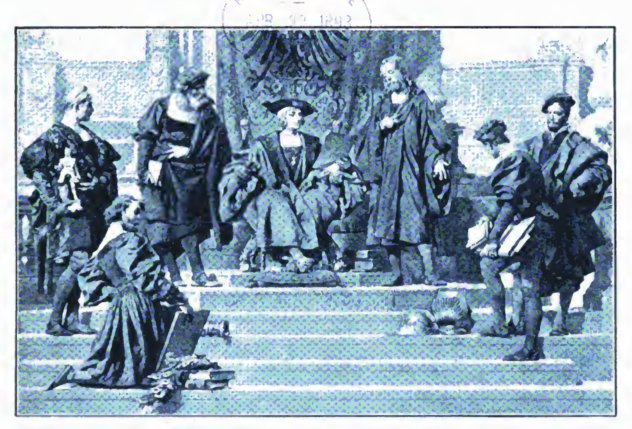
Inhalt des siebenten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des siebenten Heftes.

ABBILDUNGEN.



Maximilian I. und sein Kreis. Mittelgruppe in Berger's Deckenbild.

DIE MÄCENE DER BILDENDEN KÜNSTE IM HAUSE HABSBURG.

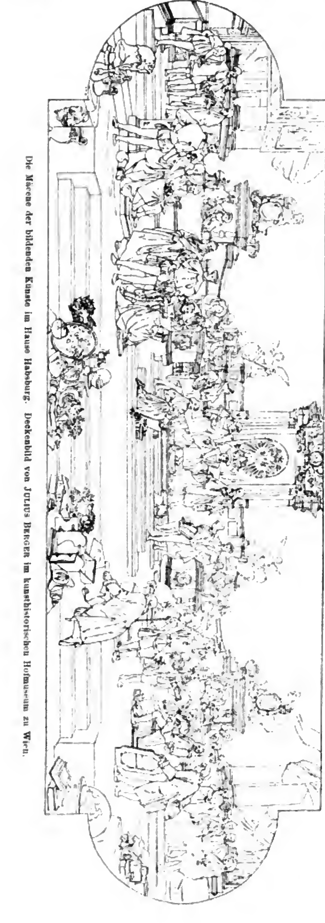
Deckengemälde von Julius Berger im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.



IDEALE Vereinigungen zeitlich getrennter Persönlichkeiten zu malerisch geschlossener Komposition, wie sie das Berger'sche Bild uns darbietet, kennt die Kunstgeschichte seit Jahrhunderten. Raphael's „Parnass“ und „Schule von Athen“, Paul Delaroche's „Hemicycle“, Overbeck's „Triumph der Religion in den Künsten“ sind die geläufigsten Beispiele der weitverbreiteten Gattung.

Aber die genannten Vorbilder und die große Mehrzahl der Werke verwandten Inhalts sind Wandgemälde. Und man nahm auch die vorliegende Schöpfung des hochbegabten Wiener Meisters anfangs ganz einfach als Wandbild hin, als dieselbe vorigen Sommer im Künstlerhause zuerst vor die Öffentlichkeit trat. Ungezwungen fügt sich die architektonische Behandlung des Raumes auf dem Bilde dieser Voraussetzung, ohne Schwierigkeit entspricht ihr auch der figürliche Teil der Komposition.

Um so größer — und, setzen wir gleich hinzu — auch freudiger war die Überraschung, als wir dann plötzlich das Berger'sche Bild am Orte seiner endgültigen Bestimmung als *Decken*bild wiedersahen! Und zwar in der Mitte des Plafonds jenes glanzerfüllten Saales im Hochparterre des kaiserlichen Hofmuseums, welcher die Werke der Goldschmiedekunst der Renaissance und der neueren Zeit enthält. Hier, wo die Kunstliebe des habsburgischen Herrscherhauses ihre höchsten Triumphe feiert, war die richtige Stelle zur Verherrlichung dieses edlen Mäcenatentums. Hier bot sich, am Mittelfelde der langgestreckten Decke, auch der genügende Flächen-



Die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg. Deckenbild von JULIUS BERGER im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.

raum dar, um der Menge fürstlicher und künstlerischer Persönlichkeiten gerecht werden zu können, welche darauf Anspruch haben, in diesem erlauchten Kreise zu erscheinen.[1])

Allerdings ist es ein ganz ebenes, regelmäßig eingerahmtes Deckenfeld, nur an den schmalen Enden durch zwei halbkreisförmige Ausbuchtungen erweitert (s. die Abbildg.). Sowohl die Gestalt der Fläche als auch ihre Umgebung schlossen den Gedanken aus, hier eine perspektivische Deckenmalerei mit naturalistischer Illusion anzubringen, wie sie den Barockmalern geläufig war, wie sie Correggio schuf, und wie sie schon Mantegna und Melozzo meisterhaft zu liefern verstanden. Die Aufgabe, die sich in unserem Falle dem Künstler aufdrängte, war die: für den idealen Zeitgedanken auch einen idealen Raumgedanken zu schaffen und zugleich dem Ganzen wie den Details diejenige volle Realität aufzuprägen, welche uns das Gedachte als Wirkliches, das niemals in der Geschichte so Dagewesene als historisch erscheinen lässt. Und diese schwierige Aufgabe hat Berger gelöst! Auch nach seiner Übertragung an die Decke macht sein Bild geistig wie malerisch den Eindruck überzeugender Wahrheit und Lebendigkeit. Von dem für die Ansicht des Bildes günstigsten Standpunkt an der Fensterseite des Saales aus betrachtet, überblicken wir die Scene mit voller Klarheit und glauben alle Vorgänge wie auf einer Bühne mit einem Blick umspannen zu können. Die Wahl des Augenpunktes im Bilde ist eine so glückliche, die Verteilung der Gruppen auf der Fläche eine so wohlgelungene, dass alle Momente des geschichtlichen Lebens, die uns da vorgeführt werden, in ihrer besonderen Bedeutung hervortreten, alle Hauptfiguren scharf sich loslösen, ohne dass dadurch der geistige Zusammenhang zerrissen und die malerische Einheit zerstört würde. In koloristischer Beziehung wirkt das Bild an der Decke günstiger, als bei seiner ersten Ausstellung im Künstlerhause, weil es jetzt gedämpftes Licht hat, welches den silberklaren Grundton der Malerei mildert, ohne die plastische Rundung der Gestalten aufzuheben. Diese stehen in voller Tageshelle vor uns, nur kurze, transparente Schatten werfend; die einzige Partie, welche ein kräftigeres Dunkel zeigt, ist die äußerste

1) Die Länge der Bildfläche beträgt genau $15\frac{1}{2}$ m. Die Figuren sind durchschnittlich lebensgroß. Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und nach dem Minard'schen Verfahren an der Decke befestigt.

Gruppe zur Linken unter der mit Teppichen bekleideten Säulenhalle.

Die Architektur des Bildes, auf die wir damit geführt werden, stellt einen von Säulenhallen flankirten Terrassenbau dar, welcher gegen rückwärts durch Wandungen von mäßiger Höhe abgeschlossen ist. Geflügelte weibliche Gestalten und wappenhaltende Löwen dienen als plastischer Schmuck der vorspringenden Pfeiler des Wandbaues. Der Stil der Architektur ist im Charakter der Gegenwart gehalten, „um anzudeuten, dass die Gegenwart durch ihre Pietät für das Alte und ihren fortlebenden Kunstsinn im neuen Museum den mannigfachen Schätzen der Vergangenheit hier einen einheitlichen Rahmen geschaffen hat."

Der Verfasser des historischen Programms der Berger'schen Komposition, Dr. *A. Ilg*, welchem wir diese Worte entlehnen, soll uns nun auch als Führer dienen bei der Einzelbetrachtung der in dem Bilde dargestellten Persönlichkeiten, von denen einige nach Zeichnungen von Berger's trefflichem Schüler *G. Kempf* diesem Aufsatze in getreuen Nachbildungen beigegeben sind.

Wir beginnen mit der Mittelgruppe, die unser Zinko nach einer Löwy'schen Photographie reproduzirt. Hier ist mit Fug und Recht Kaiser Maximilian I. (1459—1519) als Kern- und Ausgangspunkt des Ganzen dargestellt. Er thront unter einem Baldachin, dessen Behang mit dem Reliefbilde des jetzigen Kaisers, als des Erbauers der beiden Hofmuseen und des kunstbegeisterten Nachfolgers seiner großen Ahnen, geschmückt ist, und an dessen Rückwand der mächtige Doppeladler auf goldenem Hintergrunde prangt. An der Thronstufe zu Füßen Maximilian's lesen wir die Devise von dessen Vater Friedrich III.: A. E. I. O. V. (Aller Ehren ist Osterreich voll). Zu beiden Seiten des Kaisers, wie auch im Umkreise der übrigen fürstlichen Mäcene sind die Künstler und Gelehrten gruppirt, welche die Ideen Maximilian's verwirklichen halfen. Da steht links (von ihm) Albrecht Dürer, mit ehrerbietiger Geberde dem Kaiser eine Zeichnung erklärend, welche dieser prüfend in Händen hält, rechts der gelehrte Dichter und Mathematiker Johann Stabius, der den historischen Plan zu Dürer's „Ehrenpforte" entwarf; weiter nach rechts, in braunem Gewande, sehen wir den Erzgießer Gilg Sesslschreiber, mit dem Modell der Bronzestatue Rudolf's I. für das Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche; unter Sesslschreiber kniet, in grünem Gewande, der Augsburger Maler und Zeichner Hans Springinklee, mit der Rechten eine große Holzschnitttafel aufstützend; diese, sowie die auf der untersten Stufe liegenden Bücher, deuten auf des Kaisers litterarisch-artistische Publikationen hin, auf den Freydal, den Theuerdank, den Weiskunig u. s. w. Die über den Büchern liegende Pfauenfeder ist dem uralten Helmschmuck des kaiserlichen Geschlechts entnommen; das Kanonenrohr auf der zweithöheren Stufe erinnert an des Kaisers Wirken für das Heer- und Geschützwesen. Auf der andern Seite der Mittelgruppe, neben Dürer, nur einige Stufen tiefer, steht ein anderer Hauptmitarbeiter an den Publikationen des Kaisers, der Augsburger Meister Hans Burgkmair, und zu seiner Rechten der Bildhauer Alexander Collin, der allerdings erst lange nach dem Tode Maximilian's dessen Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck den letzten künstlerischen Schmuck verlieh. Die Rüstungsstücke am Boden erinnern an das Turnierwesen des „Letzten Ritters".

Von der Mittelgruppe wenden wir zunächst der links im Vordergrunde befindlichen Hauptgruppe unsere Aufmerksamkeit zu, deren zwei hervorragendste Figuren, Karl V. (1500—1558) und Tizian, in unserer Detailzeichnung erscheinen. Der Monarch steht, in dunkler spanischer Tracht, ernsten, weltverachtenden Blickes neben dem greisen venetianischen Meister, der wie fragend nach ihm hinschaut. Auf ihre künstlerischen Beziehungen deutet kein bestimmtes Moment hin. Nur das glühende Rot von Tizian's Tracht erinnert an die Farbenpracht der Schule Venedigs. In lebendige Anschauung vertieft zeigen sich dagegen die beiden fürstlichen Damen etwas rückwärts zur Seite des Kaisers: seine Gemahlin Isabella von Portugal und die ihr über die Schulter schauende Schwester des Kaisers, Königin Maria von Ungarn; beide betrachten aufmerksam eine Zeichnung, welche die Kaiserin vor sich mit der Rechten hält. Zu Füßen der hohen Dame, ganz vorn auf den untersten Stufen der Terrasse, sind eine Anzahl von Waffen und Prachtstücken der Kunstindustrie zusammengruppirt, die sich noch heute in den Sammlungen des kaiserlichen Hauses befinden. In ihrer höchst sorgfältigen und virtuosen Darstellung bekundet Berger eine besonders starke Seite seines malerischen Könnens. — Im Rücken Tizian's, in mäßigem Abstande, sieht man eine Gruppe seiner künstlerischen Zeitgenossen: da sitzt Benvenuto Cellini, auf dem Schoße das gefeierte Salzfass, den Stolz der kaiserlichen Sammlung, tragend, und neben ihm der berühmte Mecha-

niker und Uhrmacher Janello Torriani aus Cremona, die Rückenfigur in Weiß, welche neben Benvenuto steht, ist der Bildhauer Leone Leoni, von dem wir mehrere Porträts Karl's V. besitzen. — Hinter der Balustrade im Rücken Torriani's werden zwei andere Künstler jener Zeit als Halbfiguren sichtbar: der Bärtige im grauen Gewande ist der Bildhauer Giovanni da Bologna; neben ihm, auf der Brüstung, stehen mehrere seiner in der kaiserlichen Sammlung befindlichen Werke. — Weiter nach rechts, ebenfalls als Halbfiguren hinter der Balustrade, werden die den Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529 bis 1595) umgebenden Künstler sichtbar. Der hohe Begründer der Ambraser Sammlung selbst ist erkennbar an der Sturmhaube, einem Stück der sogenannten Herkulesrüstung, das er in den Händen trägt. Die hinter ihm stehenden beiden Männer sind die Mailänder Waffenschmiede Lucio Piccinino und Giov. Batt. Serabaglio; der Erstgenannte bringt



Karl V. und Tizian. Aus BERGER's Deckenbild.

den zu der Herkulesrüstung gehörigen Schild mit dem Medusenhaupt herbei. Dazu kommt der Maler Franc. Terzio Bergamasco, der Zeichner der „Imagines domus Austriacae“ und Urheber verschiedener anderer für den Erzherzog geschaffener Werke.

Volle Bedeutung ist der am linken Ende des

Bildes befindlichen Gruppe zugewiesen, als deren Hauptperson Kaiser Rudolf II. (1552–1612) dasteht. Er ist ja der eigentliche Gründer der großen Kunst- und Schatzkammern des Kaiserhauses. Wir sehen ihn umgeben von seinen kunsterfahrenen Ratgebern, einem Strada, Miseroni und Attemstetter, und gewahren am Boden um ihn herum, sowie auf Eugenia, der Tochter Philipp's II. von Spanien. Sie beide zieren bekanntlich in Meisterwerken der Porträtmalerei von der Hand des Rubens dessen weltbekanntes Ildefonsobild in der kaiserlichen Galerie. Einige hervorragende Zeitgenossen, Jordaens (dem Rembrandt auffallend ähnlich, nur mit anderem Bart), Daniel Seghers, Callot u. a. schließen sich



Joh. Bernh. Fischers von Erlach und Daniel Gran. Aus Berger's Deckenbild.

dem Pfeiler im Vordergrunde mehrere der unter ihm erworbenen Antiken, den Fugger'schen Amazonensarkophag u. a.

Der äußerste Endpunkt des Bildes rechts bietet uns die chronologische Fortsetzung zu der eben betrachteten Gruppe. Hier werden wir in die glanzvolle Periode des Rubens und van Dyck versetzt. In ihrer Mitte erscheint der damalige Statthalter der Niederlande, Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621) mit seiner Gemahlin, der Infantin Isabella Clara

der Gruppe an. — Auf der Terrasse links von derselben, gegen die Mitte zu, bemerken wir die in blankem Harnisch erscheinende Gestalt des Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614—1662), des Hauptbegründers der kaiserlichen Gemäldegalerie. Er unterhält sich mit seinem Galeriedirektor und Hofmaler David Teniers d. J., welchem Adriaen Brouwer beigesellt ist, der glänzendste Vertreter des von Leopold Wilhelm besonders protegirten Bauerngenres.

Den Schluss der historischen Reihe und einen

mit sichtlicher Vorliebe behandelten Teil der Komposition bilden die rechts im Vordergrunde versammelten Meister aus der Periode Kaiser Karl's VI. (1685—1740). Der Monarch, im goldenen spanischen Hofkleide, das Federbarett auf der Allongeperücke, steht inmitten der Plattform, und vor ihm auf den Stufen kniet, nur als Rückenfigur sichtbar (s. die Abbildg.), der Baumeister Jakob Prandauer, der Erbauer des grandiosen Klosters Mölk an der Donau, einen Plan dem Kaiser zeigend. Hinter dem Monarchen rechts hält ein Page dessen „Nummotheca" in Buchform, wie sie Karl selbst auf Reisen mit sich zu führen liebte, um den Schatz der kostbaren griechischen Goldmünzen immer betrachten zu können. Links von ihm gewahren wir die Modellfigur des Flusses Ybbs von G. R. Donner's schönem Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien.

Den edlen Meister selbst gewahren wir im Hintergrunde unter den Halbfiguren über der mit einem gestickten Teppich bekleideten Balustrade: er hat das Modell der Bekrönung seines Brunnens mit der sitzenden Gestalt der Hygieia vor sich. Neben ihm erscheint, in blauem Rock, der größte Kunstmäcen der Epoche, Prinz Eugen von Savoyen. — Rechts gegen den Vordergrund hin sind noch drei berühmte Persönlichkeiten zusammengruppirt. Zur Seite des gelehrten Archäologen und Numismatikers C. G. Heraens, sitzt in braunrotem Sammetkleide, der bedeutendste Architekt des Barockstils in Osterreich, Johann Bernhard Fischers von Erlach, ein Gemälde betrachtend, welches der hervorragendste österreichische Maler jener Zeit, Daniel Gran, vor ihm auf den Boden stellt (s. die Abbildg.) — Eine Gruppe von Büchern, Globen u. dergl. kenn-



Jakob Prandauer, der Erbauer von Molk. Aus BERGER's Deckenbild





zeichnet den wissenschaftlichen Charakter der Epoche, in der u. a. zu der weltberühmten Wiener Hofbibliothek der Grund gelegt wurde.

Wir machen ungesucht einen kleinen Kursus der Kultur- und Kunstgeschichte durch, wenn wir die auf Berger's Bild versammelten Personen nach ihren Namen fragen. Ungesucht und unbelästigt. Denn der Ballast des geschichtlichen Stoffes drängt sich nirgends erstickend auf, alles bleibt leicht verständlich, klar und erfreuend; unter dem blauen, duftig bewölkten Himmel, in den die Gestalten aufragen, weht eine frische, echt künstlerische Luft.

Der Meister hat mit diesem Werke seine volle Kraft für Aufgaben echt historischen Stils erprobt. Möge es ihm bald vergönnt sein, sie von neuem zu bewähren! Am nächsten dafür läge wohl der Gedanke, ihm die schönen Skizzen zur Ausführung zu übertragen, die er vor Jahren bereits für den Wiener Justizpalast entworfen hat. Besäßen wir, was jüngst im Abgeordnetenhause verlangt wurde, einen „Minister für die schönen Künste", so wäre das eine der Aufgaben, die er durchzuführen hätte!

C. v. L.

DIE SAMMLUNG ITALIENISCHER BILDWERKE IM BERLINER MUSEUM.

I.



IE Berliner Sammlung italienischer Bildwerke im alten Museum ist eine der bedeutendsten ihrer Art und wird an Mannigfaltigkeit und künstlerischem Werte weder vom Museo Nazionale in Florenz noch vom South Kensington Museum in London übertroffen; der Renaissancesammlung des Louvre in Paris hat sie bereits den Rang abgelaufen.

Als 1830 Schinkel's Museumsbau seiner Bestimmung übergeben wurde, war eine Abteilung für plastische Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance wohl vorgesehen, allein was an dahingehörigen Werken vorlag, war wenig und bot mehr ein kunstgewerbliches als ein rein künstlerisches und kunstgeschichtliches Interesse. Es waren glasirte Thonarbeiten der della Robbia, Majoliken, Glasmalereien und andere Werke, die großenteils aus dem Nachlasse der Sammlung Bartholdy in Rom herrührten. Der Zuwachs, den die Abteilung durch den Ankauf der Sammlung Nagler 1835 und 1839 durch die Zuweisung einiger plastischer Bildwerke aus der alten Kunstkammer erhielt, verstärkte noch den kunstgewerblichen Charakter der Sammlung, erst die Erwerbungen in Venedig und Florenz, die der Galeriedirektor Waagen in den Jahren 1841 und 1842 machte, haben den Grund zu der gegenwärtig so hervorragenden Sammlung italienischer Bildwerke gelegt. Neben einer Anzahl altchristlicher und byzantinischer Arbeiten aus Venedig und seiner Umgebung brachte Waagen als Beispiele der venezianischen Plastik eine sehr lehrreiche Gruppe von Denkmälern zusammen, Werke des 15. Jahrhunderts, wie das große Hochrelief des heiligen Hieronymus in der Art des Bartolommeo Buon und die beiden Schildhalter des Alessandro Leopardi vom Grabmal Vendramin, dann Werke des Cinquecento, darunter namentlich Arbeiten von Jacopo Sansovino und Alessandro Vittoria. Aus Florenz wurden erworben eine Anzahl zum Teil hervorragender Büsten in Marmor, Kalkstein und Terracotta, darunter das schönste weibliche Bildnis der Berliner Sammlung (s. S. 152), die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano.

Nach diesen Erwerbungen Waagen's im großen Stil erhielt die Sammlung auf mehrere Jahrzehnte hinaus nur durch einzelne Zuweisungen, Geschenke und gelegentliche Käufe eine Mehrung ihres Bestandes. Erst nach dem französischen Kriege kam neues Leben in die Verwaltung der königlichen Museen, deren Protektorat der damalige Kronprinz Friedrich übernahm. Die Leitung der einzelnen Abteilungen des Museums wurde bewährten Fachmännern übertragen und zur Vermehrung der Sammlungen wurden erheblich größere Geldmittel aufgewandt. Im Jahre 1872 wurde Wilhelm Bode die

Sorge für die Renaissanceabteilung des Museums übertragen, und seitdem hat diese Sammlung in schnellem Wachstum den hohen Wert erlangt, den ihr heute die Kenner und Forscher italienischer Renaissancekunst zusprechen.

Mit unermüdlichem Eifer verfolgte Bode das Ziel einer systematischen Erweiterung der plastischen Sammlung nach ihren hauptsächlichen Richtungen, doch mit besonderer Berücksichtigung der Renaissanceplastik Toskana's im Quattrocento. Und nicht nur sorgte er für die große Plastik, auch der Kleinkunst wandte er eine Aufmerksamkeit zu, die in den betreffenden Abteilungen, den Bronzen und Plaketten in kurzer Zeit Sammlungen bildete, die den berühmtesten ähnlichen des Auslandes den Rang streitig machen.

Der Ankauf einer größeren Anzahl von Originalskulpturen bereicherte 1877 das Museum mit hervorragenden Marmorbüsten aus dem Palazzo Strozzi, mit charakteristischen Hauptwerken des Desiderio da Settignano, des Mino da Fiesole und des Benedetto da Majano. Kurz vorher war die bemalte Stuckbüste des Giovanni Rucellai erworben worden; 1878 folgte die Bronzestatuette Johannes des Täufers von Donatello (s. S. 155), dann die dem Donatello nahestehende unciselirte Büste des Ludovico Gonzaga III.; 1879 ein anmutiges Jugendwerk Michelangelo's, der jugendliche Johannes der Täufer. Waren so eine Anzahl ausgezeichneter Meisterwerke vereinigt worden, so richtete sich das Ziel der Erwerbungen in den folgenden Jahren besonders auf die Anlegung einer Sammlung altbemalter Stuckreliefs und Thonabdrücke von meist verloren gegangenen Marmor- oder Bronzeoriginalen. Gegenwärtig ist diese Berliner Sammlung die reichste der Art.



Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin.
Von DESIDERIO DA SETTIGNANO.

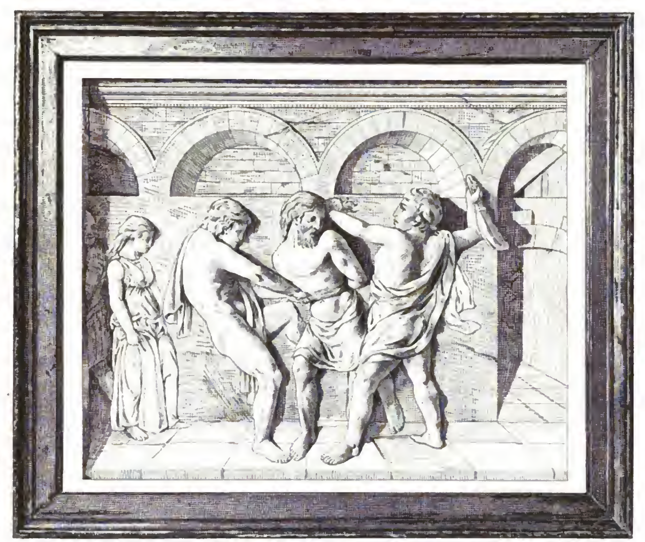
Zurgleichen Zeit brachte die Erwerbung einer umfangreichen Sammlung von Plaketten, die der Florentiner Händler Bardini vereinigt hatte, neuen Zuwachs; und neben den Vermehrungen der anderen Bestände, der Marmor-, Bronze- und Thonwerke, wurde noch in den letzten Jahren der Grund zu einer höchst wertvollen Sammlung von Werken der italienischen Kleinplastik in Bronze gelegt.

Bei diesem stetigen Wachsen der Sammlung machte sich mehr und mehr das Bedürfnis nach Licht und Raum für die in gedrängter Häufung aufgestapelten Kunstschätze geltend. Schon hatten die Werke deutscher Skulptur, die anfänglich mit den italienischen Arbeiten zusammen aufgestellt waren, dem Platzmangel weichen müssen, um im Souterrain des Museums einen Ehrenwinkel zu finden. Es genügte der rasch sich mehrenden Sammlung auch nicht, dass ihr einige Kabinette der Antikenabteilung eingeräumt wurden. Erst durch die Anlage eines langgestreckten Anbaues mit Oberlicht, der auf eisernen Trägern in einem der beiden Lichthöfe des alten Museums eingebaut worden ist, gelang es, wenigstens einen Teil der plastischen Werke in einer Weise aufzustellen die ihre Qualitäten zu besserer Wirkung kommen lässt.

Die Folge dieses Erweiterungsbaues ist eine durchgehende Neuaufstellung der ganzen Sammlung gewesen, die indes ihren provisorischen Charakter offen bekennt. Denn weder ermöglichte die Disposition der einzelnen Räume die Einhaltung einer streng systematischen Ordnung, noch waren hinreichende Mittel zur Hand, um die Werke in einer ihrem hohen künstlerischen Werte entsprechenden Ausstattung des Raumes aufzustellen. War man also gezwungen, in der historischen Anordnung der Skulpturen auf eine chronologisch fortschreitende Entwickelung zu verzichten, so war man dagegen bestrebt, die Hauptwerke wenigstens so zur Geltung zu bringen, dass sie in möglichst guter und entsprechender Beleuchtung wirken. Und das ist doch eine wichtigere Rücksicht, als die Beachtung des „organischen Entwickelungsganges“, dessen einseitige Befolgung mehr das Talent eines datenfesten Maga-

ziniers erfordert, als eines Kenners und Beamten, der nicht aufhören soll, ein Kunstfreund zu sein.

Die Eröffnung der Kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien hat die Fragen nach der wünschenswerten Beschaffenheit eines Museums und nach der Art und Weise der Aufstellung von Kunstgegenständen neu belebt und, Gott sei Dank, jetzt dahin gekommen, dass der ärgste Fehler jener Sammlung, die Aufstellung der Gemäldegalerie, berichtigt werden soll. Man wird die Bilder umhängen, man wird sie besser zur Wirkung bringen und verständiger taufen, aber man wird die vorlaute Dekoration der Bildersäle des Hofmuseums nicht los werden, so wenig man sich des Prunkes im Erdgeschoss erwehren konnte, wo die plastischen und kunstgewerblichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zum Teil in wahrhaft mustergültiger Weise gruppirt worden sind. Die Neuaufstellung der italienischen Skulpturen im Berliner Museum ist keine Antwort auf die Wiener Vorgänge; mit sehr bescheidenen Mitteln schuf man einen den Raum erweiternden Notbau und hatte in der Ausstattung dieses neuen Saales nicht die Absicht, eine mustergültige Probe dessen zu bieten, was in dem seit langem geplanten Neubau des Berliner Museums seinerzeit soll geleistet werden. Aber so bescheiden sich der neue Raum auch darbietet, so wird der vorurteilsfreie Betrachter doch gestehen, dass hier mit wenigem etwas geschaffen worden ist, das in der That Achtung verdient, und das, so viele am einzelnen mäkelnde Stimmen sich auch äußern mögen, doch im allgemeinen nicht nur die Zustimmung der Fachgenossen, sondern auch der Künstler und Kunstfreunde gefunden hat.



Die Stäupung Christi. Marmorrelief von DONATELLO.

Man kann sagen, dass die Skulpturen nach den Bedingungen der Beleuchtung in drei verschiedene

Gruppen sind verteilt worden. In den vier *Kabinetten* des Westsaales, die von der antiken Abteilung abgetrennt worden sind, haben in gutem Seitenlicht die Arbeiten in Marmor, die hell bemalten Stuckarbeiten und die Robbiawerke Platz gefunden. Auf mattblauem Stoffgrund heben sich die Büsten, Reliefs und Statuen vortrefflich ab; so viel wie möglich, suchte man der Überfüllung zu entgehen und suchte Zusammengehöriges möglichst zusammen zu halten. Die Rückwand des vierten Kabinetts, auf das der Mittelgang führt, zeigt in wirkungsvoller Gruppirung als point de vue, entsprechend der mächtigen Athena aus Pergamon in der Abteilung der Antiken, die zwei schlanken Schildhalter vom Grabmal Vendramin, dazwischen die herrliche Büste des Ottavio Grimani von Alessandro Vittoria und darüber in prächtigem Barockrahmen ein Hochrelief in gebranntem Thon, Maria mit dem Kinde, von Sansovino.



Madonna mit dem Kinde. Marmorrelief von DONATELLO.

Die daranstoßende Halle (Zwischensaal) hat die ungünstigste Beleuchtung, denn nur vom Hof aus erhält sie reflektirtes Licht. Hier haben allerdings in starker Häufung die mittelalterlichen Werke, altchristliche, byzantinische, venezianische, Aufstellung gefunden und dazu eine Menge solcher Werke verschiedener Gattung, deren künstlerischer Wert nicht derart ist, dass ihnen unter allen Umständen günstigere Plätze müssten angewiesen werden. Hier vor allem galt der Satz: Das Bessere ist der Feind des Guten!

An diesen verhältnismäßig ungünstigen Ausstellungsraum schließt sich der neue Anbau mit hellem Oberlicht an. Die Wände sind matt graugrün getönt, ein aufschablonirtes Muster, das Mediceerwappen in bleichem Gold, belebt diesen neutralen Grund der Wände, die unten von einem olivgrünen Sockel umzogen sind und auf beiden Seiten von zwei vertikalen Streifen desselben Stoffes wie von Pilastern in Felder geteilt werden. Die Abschlusswand hat einen eigenartigen Wandschmuck erhalten von höchstem dekorativen Reiz und größtem künstlerischen Wert. Hier entfaltet ein altpersischer Teppich vom Anfang des 16. Jahrhunderts das bunte Spiel einer im roten Mittelfeld chinesischen, im übrigen persischen Formensprache. Es ist ein mächtiger Seidenteppich, matt und vornehm in der Farbe, er dient einem der entzückendsten Werke farbiger Thonplastik zum Hintergrund, der lebensgroßen Statue der Maria mit dem Kinde von Benedetto da Majano, die auf hohem Postament königlich thront. Rechts und links von diesem Werke stehen auf hohen Pfeilern zwei feine Marmorbüsten, das reizende Bildnis einer Prinzessin von Neapel von Francesco Laurana und die Büste eines florentinischen Edelmannes von Antonio Rossellino. Die übrigen Werke dieser Schlusswand sind bemalte Stuckreliefs von Michelozzo, Luca della Robbia u. a.

Die beiden Längswände des Oberlichtsaales haben je einen mächtigen Kamin, links aus istrischem Kalkstein in der Art des Jacopo Sansovino, rechts in grünem Sandstein von Francesco di Simone als dekorative Mittelstücke. Über diesen Kaminen haben zumeist größere Bronzestatuetten und Gruppen ihren Platz erhalten, und darüber ziehen sich zwei italienische

Verduren hin. In geschlossenen Gruppen haben an den so gegliederten Wänden die mannigfaltigen Werke der Thonplastik, bemalt und unbemalt, in guter Beleuchtung Aufstellung gefunden. Dazu, auf Pfeilern emporgehoben, eine Anzahl von Büsten und einstweilen auf Bortbrettern, in Kästen und einem Schrank eine Auswahl von Plaketten, sowie die große Sammlung von kleinen Bronzewerken, an denen das Berliner Museum jetzt so reich ist.

Ist auch in dem neuen Saal noch nicht alles an seinem rechten Platz — die Bronzen werden in neuen Schränken aufgestellt werden — und der Schmuck des Raumes, besonders des Bodenbelags, noch nicht vollendet, so giebt er doch ein fertiges Bild, ladet in freundlichem Licht zur Betrachtung und zum Studium einer Reihe von Werken ein, wie sie in edlerem Verein nicht können vorgestellt werden. Indem wir den Versuch machen, einen Überblick über den Reichtum der Berliner Sammlung an Werken hervorragender Meister der Renaissance in diesen Blättern zu geben, haben wir nicht die Absicht, das namentlich aus Bode's grundlegenden Studien zur Geschichte der italienischen Plastik bekannt Gewordene von neuem darzulegen, sondern wir werden uns namentlich bei denjenigen Werken aufhalten, die entweder in jüngster Zeit Gegenstand gelehrter Diskussion gewesen sind oder die erst unlängst als neue Erwerbungen zur Aufstellung gelangt sind.

RICHARD GRAUL.



Johannes der Täufer. Bronzestatuette von DONATELLO.

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.



EIT dem Berichte, den H. Heydemann über neugefundene Antiken in dieser Zeitschrift gegeben hat (N. F. I S. 117), ist nicht bloß in dem griechischen Mutterlande, sondern auch in Sicilien eine Reihe höchst interessanter Denkmäler an das Tageslicht gefördert worden, die sachlich und kunstgeschichtlich von hervorragender Bedeutung sind. In erster Linie sind wegen ihres hohen Altertums die in Vaphio, dicht bei dem alten Amyklae, gemachten Funde hervorzuheben. Sie stammen aus einem von Tzuntas im Auftrage der Griechischen Archäologischen Gesellschaft 1889 untersuchten Kuppelgrabe, dessen Wände aus kleinen, wie es scheint, nur wenig bearbeiteten und mit Lehm verbundenen Steinen aufgemauert sind. Da wo man vom Dromos, dem langen zum Grabe führenden Gang, aus in das Grab eintrat, fand sich eine tiefe Grube ausgehoben, deren Bestimmung doch wahrscheinlich die gewesen ist den dargebrachten Totenopfern einen schnellen Eingang zur Unterwelt zu verschaffen. Innerhalb des Kuppelgrabes waren verschiedene Lagen mit Kohlen durchsetzter Erde zu unterscheiden, auch fanden sich verschiedene Kostbarkeiten, z. B. mehrfache geschnittene Steine, über den ganzen Raum hin verstreut, doch die Hauptbeute stammt aus einer innerhalb des Kuppelgrabes angebrachten Vertiefung, in der man die dem Toten mitgegebenen Gegenstände in größter Vollständigkeit und ziemlich guter Erhaltung vorfand. Vor allem verdienen daraus zwei goldene Becher mit getriebener Arbeit hervorgehoben zu werden (Fig. 1), auf denen das Einfangen und die Zähmung wilder Stiere dargestellt ist. Zwischen zwei Bäumen ist ein Netz aufgespannt, in dem sich ein Stier gefangen hat; während dieser kläglich brüllend sein Haupt erhebt, entflieht ein anderer, durch sein Beispiel gewarnt, in wilden Sätzen nach rechts; links vom Netz weiß ein dritter Stier sich seiner Gegner, die für einen Augenblick sich seiner bemächtigt hatten, zu entledigen, indem er den einen zu Boden wirft, den andern auf die Hörner nimmt. Friedlicher gestaltet sich die Scene auf dem zweiten Becher; dort sind vier Stiere dargestellt, von denen einer von einem Mann am linken Hinterfuß gefesselt wird, während die andern ruhig weiter weiden. Überraschend ist die frische Auffassung und treue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung, die in der Darstellung des Terrains und der Verkürzung des gefangenen Stieres namentlich hervortritt. Die Männer sind sämtlich mit lang in den Rücken hinabfallenden Haaren dargestellt, als Bekleidung dient ihnen ein Schurz in der Lendengegend und Sandalen, deren Riemen hoch hinauf um die Beine gewickelt sind; Haartracht und Kleidung ist also genau dieselbe, wie die, welche der über dem Stier schwebende Mann auf dem Tirynther Wandgemälde zeigt. Aber an Vorzüglichkeit der Darstellung, an Lebendigkeit der Wiedergabe sind die Becher aus Vaphio dem Wandgemälde weit überlegen. Auch mit den Darstellungen auf den bekannten Dolchklingen von Mykenae sind viele Anknüpfungspunkte vorhanden.

Über die Frage, von welchem Volke diese Denkmäler herrühren, gehen die Meinungen vielfach auseinander. Während die einen die Anfänge griechischer Kunst in ihnen sehen wollen, weisen andere auf Asien mit seiner hittitischen Kunst hin, indem sie die Bäume, die zwischen die Darstellung verteilt sind (Palmen und Ölbäume, die nach v. Helm zu Homer's Zeit noch Griechenland gefehlt haben), gegen griechischen Ursprung ins Feld führen. Für die Zeit, in der man sich diese Becher entstanden denken kann, ist die Hinweisung auf Tell el Amarna in Ägypten, die Rezidenz des Ketzerkönigs Amenhotep IV., wo in Erfindung und Ausführung ähnliche Denkmäler zum Vorschein gekommen sind,

nicht ohne Bedeutung (14. Jahrh. v. Chr.), allein damit ist die andere Frage, ob griechischer oder nicht griechischer Ursprung für diese Denkmäler anzunehmen ist, immer noch nichts entschieden, denn die in Tell el Amarna auftretenden Kunstwerke sind von allen vorher und nachher in Ägypten üblichen Kunstweisen so sehr abweichend, dass wir für sie gleichfalls Anregung von außen und auswärtigen Einfluss annehmen müssen. Warum soll man aber den Griechen, d. h. den zu jener Zeit in Griechenland lebenden Stämmen, die Möglichkeit abstreiten, diese Kunstwerke hervorgebracht zu haben? Es scheint, dass um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die ganze Küste der östlichen Hälfte des Mittelmeeres einer gleichartigen Kultur sich erfreute, die demnach in Amyklae wie in Mykenae, Tiryns, Troja u. s. w. gleiche Erzeugnisse hervorrufen konnte. Dieser Kultur wurde durch die sogenannte dorische Wanderung ein jähes Ende bereitet.

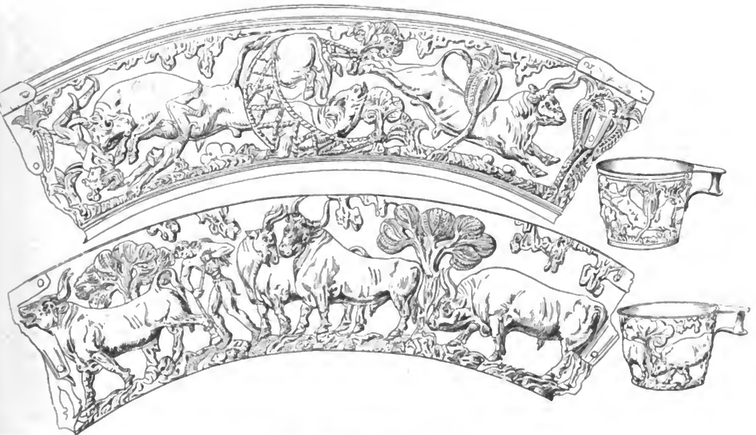


Fig. 1. Die beiden Becher von Vaphio.

Den Bechern von Vaphio gesellt sich noch ein anderes Denkmal ungefähr gleicher Zeit hinzu, das schon längst gefunden, aber erst neuerdings in seiner Bedeutung erkannt worden ist. Unter den in Mykenae gefundenen Gerätschaften befand sich das Fragment eines silbernen Gefäßes, dessen Außenseite, wie erst jetzt bei der Reinigung erkannt ist, mit höchst interessanten Reliefs verziert ist. Dargestellt ist die Belagerung einer Stadt. Während oben die Frauen der Furcht und dem Entsetzen, das sie über das Herannahen der Feinde empfinden, durch Jammer und Wehklagen deutlichen Ausdruck geben, sind ihre Männer unten vor der Mauer versammelt, um durch Schleudern von Steinen und Pfeilschüsse die Angreifer zurückzutreiben. Sowohl Schleuderer als auch Pfeilschützen sind ganz nackt dargestellt, während zwei dahinterstehende Männer, die, wie es scheint, Speere in der rechten Hand halten, mit einer Art Chiton bekleidet scheinen, falls nicht etwa Schilde gemeint sind, mit denen sie ihre Körper schützen. Ein nur zum Teil erhaltener Krieger am unteren Rande trägt auf dem Haupte einen merkwürdigen, in Etagen sich aufbauenden und oben, scheint es, mit wehender Feder verzierten Helm. Auch bei diesem Stück ist das Terrain sorgfältig angegeben, man gewahrt deutlich das nach der Stadt hin ansteigende Gelände, das mit Gräsern und Bäumen

(offenbar sind wieder Ölbäume gemeint) bewachsen ist. Von den andringenden Feinden ist leider durch den Bruch des Gefäßes keine Spur erhalten.

Gegen die Meinung, dass derartige Gefäße auch in Griechenland gefertigt sein könnten, wird häufig mit scheinbarem Recht der Umstand angeführt, dass bei Homer alle kostbareren, durch Kunstwert hervorragenden Stücke ausdrücklich als eingeführt, von den Phöniziern erworben bezeichnet werden. Aber was für Homer gilt, braucht nicht für die vorausgehende Zeit richtig zu sein. Die durch die Ausgrabungen von Mykenae, Tiryns und Vaphio ans Licht gezogenen Denkmäler hängen derartig untereinander zusammen und sind so sehr aus gemeinsamem Boden erwachsen, dass es nicht angeht, das eine oder andere Stück daraus für eingeführt zu halten, während man für andere, z. B. die Thonwaren, die Wandmalerei und dergl., Verfertigung an Ort und Stelle annehmen muss.



Fig. 2. Der Kampf um die Stadt. Gefäßfragment aus Mykenae.

Einer sehr frühen Zeit griechischer Skulptur gehören auch die in Selinunt zum Vorschein gekommenen Metopen an, die in den Monum. ant. pubbl per cura dei Lincei Bd. I, S. 245 und 957 veröffentlicht und besprochen sind. Am 10. Februar 1891 fand man in Selinunt nicht weit von dem halbkreisförmigen Turme, der fälschlich für ein Theater angesehen wird, drei Metopen. 1. h. 0,84 m, br. 0,69 m Europa auf dem Stier. 2. h. 0,84 m, br. 0,64 m geflügelte Sphinx. 3. h. 0,84 m, br. 0,70 m Herakles mit dem Stier. Letztere ist, um den Stein für die Neuverwendung passend zu machen, im Altertum absichtlich zerschlagen worden, so dass man nur noch dürftige Spuren des, wie es scheint, auf der Erde knieenden Helden, der den Stier zu Boden gezwungen hat, erkennen kann. Um so besser sind die beiden anderen Metopen erhalten. Die Sphinx mit Menschenkopf, von dem das Haar in langen Locken über Rücken und Schultern herabfällt, steht ruhig e. pr. nach rechts, nach rechts schwimmt auch der Stier, der die Europa trägt, aber er wendet den Kopf herum dem Beschauer zu; dass er schwimmt, hat der Bildhauer nicht bloß durch zwei unter dem Leibe des Stieres sichtbare Fische, sondern auch dadurch, dass der Stier nur mit dem Rande seiner Füße den Boden berührt, auszudrücken gewusst. Auf seinem Rücken sitzt in gewöhnlicher Stellung, d. h. eine Hand auf den Rücken des Stieres stützend, während sie mit der anderen sich an einem Horn festhält, Europa, mit Chiton und darüber mit einer Art Umhang bekleidet, der nach Art eines radförmigen Kragens über Brust und Schulter fällt; ihr dichtes Haar ist gleich hinter dem Hinterkopf durch ein Band zusammengenommen und fällt dann in dicken Strähnen in den Rücken und über die Schultern hinab.

Äußerst wichtig sind die Farbespuren, die bei der Auffindung noch deutlich vorhanden waren. Der Grund war rot gemalt, ebenso das Innere der Stierohren, auch die Augen desselben waren bemalt, sowie auch im Schwanze Farbenreste noch sichtbar sind. Dass auch das andere bemalt war, darüber kann bei dem ganzen Charakter der Zeichnung gar kein Zweifel sein, wenngleich der Berichterstatter über die Auffindung der Metopen in den Monum. ant. pubbl. per cura dei Lincei I, S. 957 die am Fuße des Herakles sichtbaren Farbespuren auf ein Versehen des Malers beim Färben des Grundes zurückführt.

Die gleichen Höhenmaße lassen erkennen, dass alle drei Metopen einst ein und demselben Bau-

werke angehörten; die Breitenmaße konnten und mussten verschieden sein, da ja auch die Interkolumnien immer verschieden sind; während nämlich in der Mitte die Säulen weiter auseinanderstehen, pflegen sie nach den Enden hin mehr an einander gedrängt zu werden. Was für ein Tempel das war, vermögen wir nicht anzugeben, immerhin lässt sich vermuten, auf Grund der jetzt vorliegenden Skulpturen, dass er im 6. Jahrh. v. Chr. entstanden ist, sich die Größe desselben auf 0,25 m berechnen, so dass die Metope eine ursprüngliche Höhe von 0,850 m gehabt haben muss. Von welchem Tempel sie stammt, ist ebensowenig wie bei den drei anderen zu bestimmen, aber jedenfalls muss er in der Nähe gelegen haben, da Hermokrates zur Herstellung seiner Befestigungen vor allem das Material nahe gelegener Ruinen benutzt haben wird. Der Stein ist Porosstein, aus den Steinbrüchen von Menfi, die



Fig. 3. Europa auf dem Stier. Metope aus Selinunt

denn in diese Zeit, und wohl mehr nach dem Anfang des 6. Jahrhunderts hin, scheinen die vorgefundenen Metopen zu gehören.

Einer etwas jüngeren Zeit gehört die am 25. Mai 1890 bei der Bloßlegung der nach 409 von Hermokrates wiederhergestellten Ringmauern und Türme gefundene Tempelmetope an, 0,745 m breit und 0,625 m hoch; das untere Stück ist abgebrochen und bis jetzt nicht wieder aufgefunden, doch lässt auch zu den anderen Metopen das Material geliefert haben; es lässt sich noch erkennen, dass man die verschiedenen in dem Steine vorhandenen Löcher durch Einflickung von rundlichen Brocken auszufüllen bemüht gewesen ist (vgl. die rechte Schulter und den scheinbaren Nabel), ein Verfahren, das man ohne jede Gefahr anwenden konnte, da die darauf angebrachte Bemalung die Spuren des Flickens völlig verbarg. Auf der Metope sind zwei Gestalten

erhalten, eine Frau, die mit fein gefälteltem Chiton und darüber mit einem Peplos bekleidet ist, der schleierartig über das Hinterhaupt gezogen ist und von da über Rücken und Schultern shawlartig herabfällt, und ein Jüngling, der mit einem feingefältelten Chiton und darüber mit einer auf der rechten Schulter zusammengehaltenen Chlamys bekleidet ist; sein Haar, das in kurzen Locken rings um den Kopf angeordnet ist, ist mit einem Petasos bedeckt. Die Göttin, denn um eine solche handelt es sich offenbar, erinnert wegen der Stephane auf dem Haupte und des schlicht nach hinten gestrichenen Haares am meisten an Hera, doch spricht gegen die Deutung auf diese Göttin die Lebhaftigkeit der Haltung (sie hat den linken Fuß offenbar auf eine Erhöhung gesetzt, und während sie die rechte Hand an die Hüfte legt, streckt sie den linken Arm befehlend oder anweisend nach dem Jüngling aus), so dass die Benennung bis auf weiteres fraglich bleiben muss. Sicherer lässt sich der Jüngling benennen, es ist Hermes, der den Kopf der Göttin noch zuwendet, um ihre Weisungen zu empfangen, während er sich schon zum Weggehen rüstet. Der rechte Arm lag vor dem Leibe, in der Hand hielt er wohl das Kerykeion, den Heroldsstab. Trotz aller Zerstörung, die der Oberfläche widerfahren ist, lässt sich noch die Schönheit der Zeichnung und die Lebendigkeit und Natürlichkeit der Bewegung herausfühlen, so dass man trotz des in den Falten der Gewänder und in den Haaren zu Tage tretenden Archaismus das Bildwerk nicht zu hoch hinaufsetzen darf. Es scheint mir, dass die Metope etwas vor 450 v. Chr. anzusetzen ist.

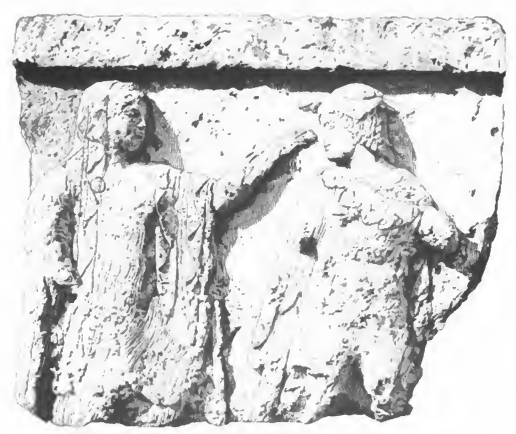


Fig. 4. Hera und Hermes. Metope aus Selinunt

Gleichfalls ein Werk der strengen Kunst, das erst neuerdings bekannt geworden ist, tritt uns in Fig. 5 (nach Bull. de Corr. Hell. 1891, T. 9) entgegen; es ist eine Bronze der Sammlung Carapanos in Athen, sie stellt eine auf niederer Basis stehende Frau dar, die mit einem leinenen ionischen und darüber einem wollenen dorischen Chiton mit Überschlag bekleidet ist; während die Falten des leinenen Chitons in einem Bündchen am Halse zusammengenommen sind, ist der dorische Chiton auf den Schultern zusammengeheftet und umgiebt den Körper, indem er, ohne durch einen Gürtel zusammengehalten zu sein, in breiten regelmäßigen Falten bis zu den Füßen herabfällt, so dass man fast den Eindruck von Kannelüren einer ionischen Säule gewinnt. Das

Haar ist durch einen Scheitel in der Mitte geteilt und von da in schlichten Wellen nach hinten gestrichen und durch ein Band, das hinten um den Schopf herumgewunden ist, über der Stirn zusammengehalten. Beide Oberarme sind fast gleichmäßig an den Körper angelegt und die Unterarme halb seitwärts nach vorn ausgestreckt; wahrscheinlich hielt die rechte, etwas zerstörte Hand, eine Blume. Die Füße sind ohne Sandalen. Das Gesicht zeigt in der Bildung der vorquellenden Augen noch archaische Formen, es fehlt selbst nicht das leise, den archaischen Statuen eigentümliche Lächeln; die Formen des Gesichtes erinnern etwas an Polykletischen Typus, woraus wohl nur geschlossen werden kann, dass unser Werk der peloponnesischen Schule angehört. Ich glaube, man wird es wohl dem Anfang des fünften Jahrhunderts zuschreiben müssen.

Eine technische Eigentümlichkeit verdient noch eine besondere Erwähnung. Die Statue besteht aus zwei Teilen, dem Oberkörper mit dem Überschlag des Chiton, und dem Unterkörper mit den steilen Falten; beide wurden ursprünglich durch vier Niete zusammengehalten, deren Köpfe unter viereckigen, sorgsam eingefügten Blechstückchen verborgen waren. Auch die Basis ist besonders gearbeitet, so dass die Figur vermöge der unter den Füßen vorhandenen Vorsprünge darin eingesetzt werden musste. Die Feinheit der Arbeit und die Sorgsamkeit, mit der alle Schäden des Gusses durch Einfügung von dünnen Bronzestreifen ausgeglichen sind, verdient Bewunderung. Auch die Patina der Bronze, oder besser gesagt, die ihr schon im Altertum gegebene künstliche Färbung (grün-blau) lassen das Werk trotz seiner Kleinheit als ein beachtenswertes Kunstwerk erscheinen. Dass es aus Epirus stammt, ist wohl sicher, genauere Nachrichten fehlen.



Fig. 5. Venus mit Taube. Aus der Sammlung Carapanos.

Gleichfalls dem Peloponnes und wahrscheinlich sogar der Polykletischen Schule gehört ein bei dem argivischen Heraion gefundener Kopf an, den wir mit gütiger Erlaubnis des Herrn Ch. Waldstein, des Direktors der Amerikanischen Schule in Athen, nach „Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos 1892, Nr. 1" Taf. 4 hier unter Seite 162 veröffentlichen. Die amerikanische „School of Athens" hat, trotzdem sie erst seit wenigen Jahren in Athen besteht, der Altertumswissenschaft schon manche wertvollen Dienste zu erweisen, Gelegenheit gehabt: so verdanken wir ihr z. B. die Ausgrabungen der Theater in Eretria und Sikyon, um anderer früherer Unternehmungen hier nicht zu gedenken. Beinahe wäre ihr das große Los, Delphi auszugraben, zugefallen, wenn nicht im

letzten Augenblick noch das französische Parlament ein Einsehen gehabt und für die École d'Athènes die Mittel für Delphi flüssig gemacht hätte. An Stelle der Ausgrabung in Delphi ist nun der Amerikanischen Schule die Erlaubnis zu Ausgrabungen im Heraion von Argos und in Sparta verliehen worden; während die letzteren bis jetzt noch wenig Erfolge gezeitigt haben (es sind dazu weitere in größerem Maßstabe unternommene Nachforschungen nötig), hat das Heraion schon jetzt zahlreiche Funde gespendet, die sowohl über die älteste Periode der griechischen Kunst, die Heroenzeit, Licht zu verbreiten im stande sind, als auch für die Erkenntnis der Schule des Polyklet wichtige Beiträge liefern. Während aber die der Heroenzeit angehörenden Funde bis zu weiterer Durcharbeitung beiseite gelegt sind, hat Dr. Waldstein mit anerkennenswertem Eifer die zweite Serie sofort nach Abschluss der Campagne in dem oben erwähnten Berichte veröffentlicht. Das Hauptstück darunter ist ohne Zweifel der hier abgebildete Kopf, der ziemlich genau vor der Mitte der Westseite des Tempels zum Vorschein gekommen ist und sicherlich nicht zu den Metopen, sondern zu den Giebelskulpturen gehört hat; denn dass Giebelskulpturen vorhanden gewesen sind (Pausanias redet im allgemeinen von den Skulpturen oberhalb der Säulen), geht aus den Funden unzweifelhaft hervor. Der Kopf zeigt reichlich Lebensgröße, er muss genau gerade nach vorn gestellt gewesen sein, so dass eine von der Stirnhöhe über die Nase gezogene Linie senkrecht zu der durch die beiden Schultern gezogenen stehen würde, eine Stellung, die fast mit Sicherheit auf den Mittelpunkt des Giebels hinweist, sobald dieser einmal in Frage kommt. Leider ist die rechte Hälfte des Kopfes durch Berührung mit Säuren in der Erdschicht angefressen, um so besser ist aber die linke erhalten. Das Haar ist auf der Mitte des Hauptes durch einen Scheitel geteilt und wellig nach unten gestrichen, so dass es ursprünglich in reichen Flechten in den Nacken hinabhing; eine schmale Stephane dient dazu, das Haar zusammenzuhalten. Die Ohrläppchen, die unter den Haaren hervortreten, sind durchbohrt, um Ohrringe zu tragen; der Mund ist leise geöffnet. Dass die Augen ehemals farbig bemalt waren, erkennt man noch deutlich aus der verschiedenen Erhaltung der Oberfläche. Eine Ähnlichkeit mit der Hera Farnese, aber auch mit der Hera Ludovisi ist entschieden vorhanden. Man kann Herrn Waldstein nur recht geben, wenn er den Kopf auf die Schule des Polyklet zurückführt und ihn Hera benennt. — Von anderen Resten verdienen noch Metopenreste, Köpfe und der lebhaft bewegte Torso eines Jünglings (Taf. 6 und 7) erwähnt zu werden, sowie eine Reihe von eigentümlich gestalteten Terrakotten, die unterhalb der Fundamente des zweiten Tempels zu Tage gekommen sind.



Fig. 6. Kopf der Hera. Aus dem Heraion in Argos.

(Schluss folgt.)

KUNSTDENKMÄLER IM KREIS ERBACH.



DAS Verdienst, die Inventarisation der *Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen* angeregt und dafür ein vorbildliches Werk geschaffen zu haben, gebührt Herrn Hofrat Prof. Dr. Schäfer in Darmstadt, der im Jahre 1878 eine darauf bezügliche Denkschrift dem Großherzoglichen Staatsminister einreichte und alsdann dem weiteren Inventarisationswerk durch den mustergültigen Eröffnungsband über den Kreis Offenbach die Wege wies. Seitdem sind erschienen Kreis Worms von Ernst Wörner (1887), Kreis Büdingen von Prof. Heinrich Wagner (1890) und soeben als vierter Band der „*Kreis Erbach*“ von Prof. Dr. Georg Schäfer.[1]) Der stattliche nnd glänzend ausgestattete Band beansprucht wegen der Fülle schöner und kunstgeschichtlich wichtiger Kunstaltertümer aus fast allen Perioden der Kunstgeschichte, die der Kreis birgt, ganz besonderes Interesse. Neben den Resten römischer Ansiedelungen und neben kostbaren antiken Museumsstücken finden wir ein höchst wertvolles Denkmal der Karolingerzeit, ferner sind die romanische Zeit, die Gotik, die Renaissance mit ihren Ausläufern durch eine Anzahl hervorragender Werke der hohen Kunst wie des Kunsthandwerks vertreten, von denen eine Fülle ausgezeichneter Abbildungen, z. T. in Lichtdruck, die Anschauung übermitteln. Der Text des Herrn Verfassers ist ein Muster von klarer und geschmackvoller, oft dichterisch schöner Darstellung, so dass es ein wahres Vergnügen ist, seiner zugleich durchaus sachkundigen Führung sich anzuvertrauen.

Wollen wir einen kurzen Überblick über die Kunstwerke des Kreises Erbach geben, so stoßen wir zunächst auf die Reste der unter dem Namen Limes Romanus bekannten römischen Grenzwehr gegen Deutschland, und zwar handelt es sich hier im besonderen um die sogenannte Mümlinglinie. Der Limes hatte wohl im wesentlichen den Zweck, den freien Germanen ein sichtbares Zeichen der Reichsgrenze vor Augen zu stellen, die nicht ungestraft überschritten werden durfte; durch seinen Signaldienst war es möglich, bei räuberischen Einfällen alsbald die Besatzung des nächsten Kastells herbeizurufen; zugleich diente er als Heerstraße inmitten des Urwaldes. Während von der Nordsee bis Bonn der Rhein als nasse Wehr diente, erstreckt sich der römische Grenzwall von Bonn bis Regensburg in einer Länge von 542 Kilometern. Die sogenannte Mümlinglinie schließt sich an den mittleren Abschnitt, der vom Main bei Hanau bis Miltenberg sich genau südlich bis zur Rems bei Lorch in Württemberg erstreckt. Sie zieht sich als eine zweite Kette von Kastellen und Wachttürmen 20 Kilometer von der Hauptlinie entfernt von Wörth am Main aus über den Odenwald bis zum Neckar bei Gundelsheim unterhalb Wimpfen. Die Mümlinglinie, die nicht, wie der Limes selbst, Wälle und Gräben hat, ist 50 km lang und berührt nach Schäfer's Nachweisen, die durch eine Karte unterstützt werden, auf hessischem Gebiete die Orte Hesselbach, Würzberg, Eulbach, Hainhaus (Heunhaus) bei Vielbrunn und die Gemarkung von Lützel-Wiebelsbach. Die Mümlinglinie mag als befestigte Straße zur Überwachung der Straßen und vielleicht als Rückzugslinie beim Verlust der Neckargrenze gedient haben. Schäfer giebt einen wichtigen römischen Inschriftstein wieder, der bei Hesselbach

1) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, herausgegeben durch eine im Auftrag Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs zu diesem Zwecke bestellte Kommission. Provinz Starkenburg. Kreis Erbach von Dr. Georg Schäfer. Darmstadt 1891. Verlag von Arnold Bergsträßer. 284 S. Gr. 8.

gefunden worden ist und aus dem Jahre 146 n. Chr. stammt. In die Nähe dieses Jahres darf man die Entstehung der Mümlinglinie setzen. An einer anderen Stelle macht Schäfer darauf aufmerksam, dass das alte Römerkastell bei Lützel-Wiebelsbach dem gegenwärtigen Besitzer als bequemer Steinbruch dient.

Die römische Kunst vertreten die bekannten römischen Zimmer des Schlosses Erbach in überaus stattlicher Weise. In trefflichen Abbildungen und wohl beschrieben finden wir in dem Buche den ruhig-ernsten Kopf eines jugendlichen Athleten mit der Siegerbinde, dann den vorzüglich erhaltenen 1791 zu Tivoli ausgegrabenen Alexanderkopf, den Kopf des schmerzvoll bewegten Perseus und den 1787 zu Albano gefundenen Kopf des Sertorius mit dem eingefallenen linken Auge. Ein reizvolles Genrebild ist der im kindlichen Alter dargestellte schalkhafte Merkur mit dem Geldbeutel als Beschützer des Handels. Zu dem überlebensgroßen, bildnisgetreuen Standbilde des Kaisers Hadrian tritt die große Amphora aus Bari mit der klagenden Frau, endlich der berühmte Helm von Cannä, der einst auf dem Schlachtfelde ausgegraben und von den Mönchen eines apulischen Klosters dem Papste Clemens XIV. als Geschenk verehrt wurde, am Schlusse des vorigen Jahrhunderts aber aus dem vatikanischen Museum verschwand, um später in der Erbacher Sammlung wieder aufzutauchen.

Für die mittelalterliche Kunst kommt vor allem ein höchst wichtiges Werk aus karolingischer Zeit in Betracht: die Ruine der Einhard-Basilika zu Steinbach bei Michelstadt. In ihrer wahren Bedeutung ist sie erst von Dr. Schäfer erkannt und in diesem Blatte (Bd. IX, 1874 S. 129—145) als eines der beachtenswertesten Architekturdenkmäler für die Entwickelung der ältesten deutschen Kirchenbaukunst in mittelrheinischen Landen nachgewiesen worden, während man früher wähnte, von diesem Bauwerk sei keine Spur mehr vorhanden. Alle seitdem erschienenen Schriften über die Einhard-Basilika fußten auf den Ergebnissen der Schäfer'schen Forschungen. In dem hier vorliegenden Inventarisationswerke erhalten wir eine zweite umfassende und abschließende Darstellung des Bauwerks und seiner Geschichte mit 12 trefflichen klaren Abbildungen des gesamten Baues und der maßgebenden Einzelheiten. Wir geben ein paar davon wieder. Die Steinbacher Basilika ist bekanntlich eine Gründung Einhard's, der bei Karl dem Großen das Amt eines Intendanten der künstlerischen Unternehmungen einnahm und sich 815 mit seiner Frau Imma auf die Domäne zu Michelstadt im Odenwalde zurückzog, die ihm Ludwig der Fromme geschenkt hatte. Die Basilika, durch die Einhard der Schenkung die religiöse Weihe gab, war im Jahre 821 vollendet (nicht, wie Dohme fälschlich angiebt, erst 828 begonnen). Das in seinem Kern wohlerhaltene Bauwerk schließt sich in seiner Anlage streng der frühchristlich-römischen Basilika an. Die Anordnung ist dreischiffig: erhöhtes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe, alle drei Schiffe in halbrunde Apsiden auslaufend. Nur das Mittelschiff indes mit seinen sieben Pfeilern, Arkaden, die Hauptapsis und die Apsis des nördlichen Seitenschiffes stehen von dem eigentlichen karolingischen Bau Einhard's noch aufrecht. Neuerdings ausgegrabenes Mauerwerk deutet auf eine ehemals vorhandene Vorhalle und einen Hofraum. Das erhaltene Mittelschiff ist 21 m 10 cm lang, 7 m 10 cm breit. Ein Notdach überspannt gegenwärtig an Stelle des ursprünglichen das Hauptschiff. Zur Charakteristik des Baus gehört auch die römische Ziegelbautechnik. Über der mächtigen Schicht von Bruchsteinen, die die Fundamentirung abschließt erheben sich die schlanken Pfeiler aus tiefroten Ziegelschichten aufgemauert, die durch breite Mörtellagen geschieden sind, während alsdann Kämpfer aus buntem Sandstein und Archivolten in Haustein folgen. Die Technik der Holzwände verbirgt leider der Bewurf. Das Ganze mag einst einen farbig prächtigen Anblick geboten haben. Überaus merkwürdig und am besten erhalten von dem Bau ist die Krypta in Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit ganz ungewöhnlicher Behandlung und Ausgestaltung der vier Enden der Kreuzarme. Die beiden sich durchschneidenden Korridore laufen nämlich in kapellenartig erweiterte Räume aus, die teils an Oratorien, teils an Arkosolien in den römischen Katakomben gemahnen. (Die Abbildung in Dohme's Geschichte der deutschen Baukunst ist für den Westarm ungenau.) Vor Schäfer's Forschungen galt die Basilika zu Steinbach als ein romanisches Bauwerk. Wirklich romanisch sind indes, wie Schäfer nachweist, an der Steinbacher Klosterruine nur einige Veränderungen und Erweiterungen: der Flügelbau an der Nordseite, der Winterchor (mit Ausnahme des in der Renaissance-Epoche aufgesetzten Obergeschosses) und ein nur in Abbildungen erhaltenes Portal. Der Kern des Baus aber, den vor Schäfer noch niemand auf seine charakteristische Struktur und seine eigentümlichen Bildungsverhältnisse wissenschaftlich geprüft hat, der Kern ist echt karolingisch. Dies für alle Zeiten

endgültig festgestellt zu haben, ist Schäfer's unbestreitbares Verdienst.

Aus der *romanischen* Zeit ist weiter noch der riesenhaft gewaltige Bergfried zu erwähnen, der sich im inneren Burghof der Burg Breuberg trotzig erhebt. Schäfer setzt ihn mit guten Gründen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Leider krönt ihn in wenig harmonischer Weise ein quadratischer Pavillon aus der Spätrenaissancezeit. Die *Frühgotik* bietet wenig Erhebliches. Dagegen ist die *spätere Gotik* nach allen Seiten hin reich vertreten. Hier haben wir zunächst die Pfarrkirche zu Michelstadt, deren erste Gründung in die ältesten Zeiten der Christianisirung zurückführt (um 700); der älteste Holzbau wich zunächst wohl einem Steinbau, doch hat der gotische Umbau im 15. Jahrhundert keine Spuren von den früheren Stilstadien gelassen. Leider haben aber die Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts dem Gotteshause namentlich durch das Einzwängen eines massigen, plumpen Orgelgehäuses zwischen Mittelschiff und Chor und durch die Emporenanlagen seine künstlerische Wirkung geraubt. Dr. Schäfer äußert sich darüber in gerechter Entrüstung: „Alle Ruhe, alle Harmonie und Stimmung des Raumes ist durch solche Geschmacklosigkeit in widerwärtiger Weise vernichtet. Diese brutalen Massen, mit denen eine verständige Erneuerung hoffentlich bald aufräumen wird, sind das non plus ultra der Emporenmanie, die sich schlechterdings das Innere evangelischer Kirchen nicht ohne solche hässlichen Einbauten vorstellen kann, mitunter sogar bei neuen Gotteshäusern davon nicht lassen will, ohne zu bedenken, dass die Entstehung dieser unförmlichen Gerüste der Not des Raummangels gehorchte, nicht dem künstlerischen Triebe."

Ganz besonders bemerkenswert wird die Michelstädter Kirche durch die zahlreichen prächtigen Grabdenkmäler, die sie birgt. Die lange Reihe beginnt mit dem Plattengrabe des Schenken Heinrich von Erbach aus dem Jahre 1387. Unter den Grabmonumenten gotischen Stils ist das Kenotaph der beiden Schenken Philipp von Erbach † 1456 und Georg von Erbach † 1481 die hervorragendste künstlerische Leistung. Es besteht aus buntem Sandstein und umschließt einen Arkadenpfeiler des Hochschiffes fast zur Hälfte. Die beiden gewappneten Schenken stehen unter gotischem Baldachin auf den bekannten symbolischen Tierfiguren, Löwe und Bracke. Ungeachtet der Schwere der Kampfrüstungen zeigt das stattliche Schenkenpaar den Ausdruck leichter, ritterlicher Bewegtheit. In der Auffassung wie in der sorgfältigen Ausführung gehört die Gruppe zu den tüchtigsten Schöpfungen der Figurenplastik ihrer Zeit. Der Name des von der fränkischen Schule berührten Meisters ist leider unbekannt.

Sehr merkwürdig ist die Grabkapelle des Grafen Eberhard I., die in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Michelstädter Kirche angefügt wurde. Der Raum ist von rechteckiger Planform und mit einem Rautengewölbe überspannt, dessen geschwungene Rippen nach spät-gotischer Weise ohne Kapitellvermittelung den vier Winkeln des kleinen Heiligtums entsteigen. Das Merkwürdige ist, dass das hier befindliche, gleichzeitig hergestellte Wandgrabmal des Grafen Eberhard I. († 1539) und seiner Gemahlin Maria von Werthheim († 1558) im Stile der deutschen Renaissance gehalten ist. Im Umfang der Odenwaldzone ist dies Denkmal nicht nur als eine frühe, sondern in stilistischer Beziehung geradezu als eine hervorragende Leistung zu bezeichnen. Das Nebeneinandergehen einer entschieden gotischen Formensprache in der Architektur und einer ausgebildeten Renaissanceplastik ist für die gleichzeitige Pflege der beiden Stilarten in der Odenwaldzone um die Mitte des 16. Jahrhunderts entscheidend und eine nicht unwichtige kunstgeschichtliche Erscheinung.

Von der spätgotischen Wallfahrtskirche zu Schöllenbach (begründet 1465) steht nur noch der jetzt als selbständiger Kapellenraum eingerichtete Chor. Ein kostbarer Kunstschatz aus ihr ist in gutem Zustande erhalten geblieben: der großartige Flügelaltar, der in reichster plastischer, malerischer und farbenprächtiger Ausstattung jetzt in der St. Hubertus-Schlosskapelle zu Erbach prangt. Er ist von stilkundigen Händen aufs trefflichste erneuert worden. Das Werk, das bei geöffneten Flügeln 5,25 m breit und 3,75 m hoch ist, zeigt in der Predella und der Mittelnische die Wurzel Jesse und den Stammbaum Christi in holzgeschnitzten freien Gestalten, auf den Innenseiten der Flügel acht Darstellungen aus dem Leben der Maria in malerischen Hochreliefgruppen. Der würdige Greis Jesse, neben ihm Moses und Aaron, dann die 12 Könige in den Zweigen des Stammbaums und die gekrönte Mutter Gottes mit dem Christuskinde sind wohlindividualisirt; die sieben Darstellungen aus dem Leben Mariä spiegeln das bürgerliche Leben um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in treuem Abbilde mit einer realistischen Anschaulichkeit wider, welche zeigt, wie damals das Volksgemüt auch in der künstlerischen Wiedergabe biblischer Thatsachen immer

in der unmittelbaren Gegenwart sich bewegen und bei sich selbst zu Hause sein wollte. Die gotische Kunst hat hier an der Wende des Mittelalters in einem großartigen Werke gewissermaßen noch einmal die Vollkraft ihres Könnens zusammengefasst.

Bedeutsam ist im Kreise Erbach der Burgenbau vertreten: und zwar durch die Hochburgen Breuberg und Freienstein, die Wasserburg Fürstenau und das Schloss Reichenberg. Namentlich ist der Breuberg eine Hochburg ersten Ranges, ebensowohl durch die Ausdehnung und Großartigkeit der Anlage, wie durch den Umstand, dass an den einzelnen Architekturgruppen und fortifikatorischen Bestandteilen die Entwickelung des deutschen Burgenbaus von Ende des 12. bis 17. Jahrhunderts hinein klar und bestimmt, wie nicht leicht an einem anderen Beispiel des Großherzogtums Hessen sich verfolgen lässt. Unsere Abbildung giebt die Gebäudegruppe am Burgthor wieder. Wir blicken in den tiefen Wehrgraben mit seinen starken Futtermauern, der das Vorwerk vom Inneren trennt. Die im Jahre 1739 erbaute Steinbrücke vermittelt jetzt den Zugang zum inneren Thorbau mit seinem stattlichen Giebel, an den sich die ehemalige Wachtstube und die Burgküche auschließen. Weiter sehen wir das schmucklose Herrenhaus oder Palas der alten Burg, dahinter aber den aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammenden trotzigen Bergfried. Er erhebt sich auf viereckigem Grundriss bis zu einer Höhe von rund 25 m hinan. Die Breite der Seitenflächen beträgt am Fuße je 9 m, die Mauerdicke 2,60 m. Das riesenhaft gewaltige Bauwerk stammt wohl aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die Spätrenaissance hat leider auf der Plattform einen mit dem tiefernsten Gepräge des Bergfrieds wenig harmonirenden Pavillon aufgesetzt. Zur Linken von dem Portalbau sehen wir den sogenannten Kasimirbau (aus dem Jahre 1613) nebst seinem runden Treppenturm aufsteigen. Von der in der Kunstgeschi hte schon bekannten überaus reichen Stukkodecke im Rittersaale dieses Renaissancebaus bringt das Schäfer'sche Werk vier vortreffliche Abbildungen und eine ausführliche sachgemäße Beschreibung.

Aus der Renaissancezeit sind weiter noch vier Grabdenkmäler im Chor der Michelstädter Kirche zu erwähnen: die in deutscher Frührenaissance gehaltene Tumba des Grafen Georg I. von Erbach und seiner Gemahlin Elisabeth, ein Werk des Bildhauers Johann von Trarbach (um 1569); dann das prunkvolle, fast überreich mit Bildwerk ausgestattete Hochwandmonument des Grafen Georg II. von Erbach († 1605) und das Hochwanddenkmal mit davorstehendem Sarkophag des Grafen Friedrich Magnus von Erbach († 1618). Das künstlerisch bedeutsamste dieser Grabdenkmäler aber, das schon dem Barockstil angehört, ist das des Grafen Johann Kasimir († 1627), dessen Schöpfer sich wohl bezüglich der Hauptfigur an der Gestalt des Lorenzo de' Medici in der Medicеer-Kapelle zu Florenz inspirirt haben mag. Der Raum erlaubt nicht, hierauf näher einzugehen. Um auch endlich noch dem Barock- und Rokokostil ein Wort zu widmen, sei auf das markgräfliche Zimmer nebst dem Boudoir im Schlosse Fürstenau hingewiesen, in welchem diese Stilreformen in reizvoller Weise zur Erscheinung kommen.

Unser Urteil über das Schäfer'sche Werk können wir dahin zusammenfassen, dass es mit ebenso großer Sachkenntnis wie Sorgfalt gearbeitet ist und sich durch seine fesselnde, geschmackvolle Darstellung über viele andere derartige Werke erhebt. Zu der formvollendeten Darstellung tritt die reiche Ausstattung des Werks, dessen 116 Abbildungen im Texte und 23 Tafeln im Lichtdruck unter Leitung von Prof. E. Marx in Darmstadt ausgeführt sind. Die Kunstforschung erfährt durch das Schäfer'sche Werk, von dessen reichem Inhalte wir einige Hauptsachen erwähnt haben, eine nicht unbedeutende Bereicherung.

P. SCH.



KLEINE MITTEILUNGEN.

BÜCHERSCHAU.

Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Auf Grund amtlicher Quellen herausgegeben im Auftrage des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Zweite Anflage. Wien, k. k. Schulbücherverlag. 1893. XXIII u. 484 S. 8.

* Diese soeben erschienene zweite Auflage des von uns früher eingehend gewürdigten österreichischen Kunsthandbuchs kündigt sich gleich beim äußeren Anblick als eine beträchtlich erweiterte Ausgabe an: der Umfang hat um ca. 150 Druckseiten zugenommen, 56 Artikel des Buches sind wesentlich erweitert, 182 ganz neu hinzugefügt. Die Darstellung bietet ein überraschend reiches Bild von dem regen und weitverzweigten Kunstleben des Kaiserstaates, von der Fülle seiner Kunstinstitute, Schulen, Vereine, Museen, Privatsammlungen u. s. w. Die Abschnitte über die Museen und Galerieen sind der Redaktion des Handbuchs vielfach von den Vorständen der Sammlungen selbst in dankenswerter Weise zugeflossen. Außerdem hat, von anderen fachlichen Organen abgesehen, besonders die Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale zahlreiche Ergänzungen und Bereicherungen beigesteuert. Ein Verzeichnis der Konservatoren der Centralkommission ist als erwünschte Beigabe der Einleitung angefügt. Wer in irgend einer Lokalfrage zuverlässige Auskunft wünscht, wird sie am besten durch diese kundigen Männer erhalten. Als Zeugnis für die bedeutende Erweiterung des museographischen Teiles der neuen Auflage sei hier nur der Abschnitt über den Wiener Privatbesitz hervorgehoben. Er zählt über 70 größere Sammlungen auf (etwa das Dreifache von der ersten Auflage) und wir erhalten von den wichtigeren dieser zumeist dem Publikum unzugänglichen Kunstkammern wenigstens summarische Übersichten, so z. B. von den unvergleichlich kostbaren und reichen Sammlungen der Gebrüder Bar. Rothschild. Der Schlusssatz über die Sammlung des Freiherrn Nathaniel v. Rothschild (Theresianumgasse) lautet: „Für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts steht diese Sammlung, wenigstens in Österreich, einzig da und dürfte auch durch wenige ausländische Sammlungen erreicht oder übertroffen werden.“ — Auf S. 149 des Buches findet sich die Notiz, dass in Wien ein „Diöcesan-Museum“ im Entstehen begriffen sei. Dies wäre der erwünschte Sammelpunkt für manche in der Stadt und deren nächster Umgebung zerstreute, schwer zugängliche Kunstwerke. Wir nennen darunter beispielsweise das Dürer'sche Werkstattbild der „Kreuzigung“ in der erzbischöflichen Landwohnung zu Ober-St. Veit. — Zu den sorgfältig verzeichneten Publikationen über die Museen und Sammlungen haben wir nur wenige heliographische und photographische Erscheinungen der letzten Zeit nachzutragen. So fehlt z. B. das Heck-Löwy'sche Heliogravürenwerk über die Wiener Privatgalerieen mit Text von Bodenstein, Chmelarz, Frimmel, Wickhoff u. a. Auch die große photographische Publikation von Ad. Braun in Dornach über die Galerie Liechtenstein (in 4 Bänden Fol.) wäre zu verzeichnen gewesen. — Doch das sind Kleinigkeiten gegenüber der großen Menge dankenswerter Angaben, welche das Handbuch bietet das wir hier mit nochmals, als den verlässlichsten Führer durch die Kunstwelt Österreichs, den Lesern bestens empfehlen wollen.

Rückblick auf die Entwickelung der deutschen Architektur in den letzten 50 Jahren. Vortrag gehalten auf der X. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine zu Leipzig am 28. August 1892 von *Hubert Stier.* Sonderabdruck aus der Deutschen Bauzeitung. Berlin 1892, Kommissionsverlag von Ernst Toeche.

Alle Besonderheiten und Details beiseite lassend, weiß Stier in großen allgemeinen Zügen ein so vollendetes Bild der Architekturentwickelung des letzten halben Jahrhunderts zu geben, wie es nur einem objektiven Augenzeugen möglich ist; denn er hat all das Charakterisirte mit Bewusstsein miterlebt und werden sehen. Bei all dem Unfertigen, das der geschilderten Epoche noch thatsächlich anhaftet, ist es dem Redner doch am Ende gelungen, fast ein typisches Bild zu schaffen, das für die Zukunft seine Richtigkeit behält. Der Weg, den er zur Erreichung dieses Ziels, in einem so engen Rahmen, einschlägt, ist ebenso originell wie sicher: er schildert vorzugsweise den Beginn des in Rede stehenden Zeitraums in den vierziger Jahren mit all den Anläufen sowohl zum Studium als auch zur Praxis, oder besser zum Wiederauffinden der verlorenen Technik, und fasst dann den Schluss der Epoche in der heutigen Zeit ins Auge und berührt für die Zwischenzeit nur diejenigen Momente, welche zum Verständnis der gegenseitigen Erscheinungen unbedingt notwendig sind. Ein Vergleich zwischen beiden Zeiten ergiebt sich bei der trefflichen Charakteristik derselben von selbst. Der Autor betont ganz richtig, dass uns eine kurz hinter uns liegende Zeit oft weniger vertraut ist als eine langvergangene und dass wir zweifellos mit 1740 und seinen Leistungen vertrauter sind als mit 1890. Gründe dafür bringt er eine Menge vor. Die kurze Schrift birgt überhaupt eine Fülle interessanter historischer Reflexionen, namentlich über die lokalen Architekturerscheinungen Deutschlands und Deutsch-Österreichs, und die mannigfachen Schulrichtungen, so dass nicht nur der Fachmann an der Arbeit des Fachmanns, sondern auch der Kunstkritiker daran Freude haben kann.

BK.

Schuster, Dr. Richard, *Zappert's ältester Plan von Wien.* (Sitzungsber. der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, CXXVII. Bd., Abhandl. VI.) 1892. 8.

Im Jahre 1856 veröffentlichte Georg Zappert in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie das Faksimile eines angeblich von dem Buchdeckel eines Codex, über dessen Verbleib er sich weiter nicht aussprach, abgelösten Pergamentes mit einem dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörigen Stadtplan von Wien; zwei Jahre später die Reproduktion eines anderen von einem gegenwärtig in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Codex abgelösten Pergamentblattes mit einem althochdeutschen „Schlummerlied“. Dieses wurde u. a. von Jacob Grimm für viel höher erachtet, als die Merseburger Sprüche und der „Wiener Hundesegen“; durch jenen, den Zappert in das 11. bis 12. Jahrhundert versetzte,

die soeben erst von Camesina publizirte ächte allerälteste Ansicht Wiens „um rund 400 Jahre überboten". Das Schlummerlied wurde jedoch alsbald aus inneren Gründen angefochten, schließlich nach einer genauen Prüfung des Originals von C. Hofmann, Ph. Jaffé und W. Müller als eine dreiste Fälschung erklärt. Auch gegen den „Zappert'schen Stadtplan", der zur Erläuterung von passauischen Gülten auf Wiener Häusern und Weinbergen dienen sollte, wurden gleich nach seinem Erscheinen gewichtige Bedenken laut, u. a. von Ottokar Lorenz und Karl Weiß, der z. B. eine darin vorkommende Straßenbezeichnung auf einen Schreibfehler des Hirschvogel'schen Planes zurückführte. Der Beweis dafür, dass man es mit einem Falsifikate zu thun habe, konnte aber bisher mit Sicherheit nicht erbracht werden, da das Original unsichtbar blieb. Es kam neuerdings in der k. k. Hofbibliothek zu tage, dank den Bemühungen Herrn Dr. Richard Schuster's, den die Bezeichnung der Weinberge in der linken Ecke unten „durch Reihen von Doppelkreuzchen" sehr an die moderne kartographische Praxis, die Bezeichnung einer ganzen Gasse als „unter den Badern" (inter balneatores) bedenklich an Zappert's „Badewesen im Mittelalter" und die „Goldschmiedgasse" an der Stelle des heutigen Judenquartiers nicht minder bedenklich an desselben Autors im Kommentar zu dem Plane niedergelegten „Lieblingsphantasieen" über das Goldschmiedehandwerk und an das ebendort „für die mittelalterlichen Bankierviertel bekundete Interesse" erinnerte. Herr Schuster unterzog nun das Pergament einer eingehenden, mit einem großen Aufwande von paläographischer, litterar- und kulturhistorischer Gelehrsamkeit geführten Untersuchung, die bis zur Evidenz erweist, dass auch der Stadtplan eine freche *Fälschung* und dass der Fälscher niemand anders ist als derjenige, bei dem schon Zappert selbst eine jüdische Schreiberhand vermutet und der sich obendrein das Vergnügen gemacht hat, sich, wie schon Jaffé nachgewiesen, im Schlummerlied als „Zprt" zu unterzeichnen und, wie nun Dr. Schuster nachweist, im „scatet erroribus" des Stadtplans nicht nur die Vokale, sondern auch die Anfangsbuchstaben seines Namens „Zappert Georgius" der Nachwelt als Rätsel zu hinterlassen. Damit ist dieses Machwerk aus den „Geschichtsquellen der Stadt Wien" definitiv entfernt, aber auch über einen „Gelehrten" der Stab gebrochen, dessen stilles Vergnügen über die Geschicklichkeit, mit der er seine Leute hinter das Licht geführt hat, und über die verdutzten Gesichter beim dereinstigen Bekanntwerden des wahren Sachverhaltes sich jedermann im Geiste vorstellen mag. Traurig bleibt es nur, dass eine so hochbedeutsame Körperschaft, wie die Wiener Akademie der Wissenschaften, von dem Schwindler dazu ausersehen war, mit seinen Machwerken getäuscht zu werden. *J. D.*

ZU DER TAFEL.

• Die „Herbstlandschaft" von *Theodor Rousseau* aus der Sammlung Behrens in Hamburg, welche wir den Lesern in der beiliegenden trefflichen Photogravüre von Hanfstaengl vorführen, behandelt eines jener einfachen Themen, auf welche der Meister seine volle Kraft zu verwenden liebte, um die Größe seiner Kunst zu zeigen. Bewaldetes Terrain, rechtshin ansteigend, lässt im Mittelgrunde einen Durchblick offen, aus dem uns ein gelbes Kornfeld hell entgegenleuchtet. Dahinter der Dorfkirchturm. Über den Wipfeln, die zum Teil schon herbstlich gefärbt sind, spannt sich ein in metallischem Ton gehaltener, leicht bewölkter Himmel aus. Er ist mit einer Meisterschaft gemalt, die seit den Zeiten des Ruisdael und Hobbema verloren gegangen war, bis Rousseau, der auch als Waldmaler ihnen nahe kam, sie wieder erreichte. Auf der Anhöhe rechts verstreut weidet buntes Vieh, von einem Hirtenjungen gehütet; weiter vorn im Halbschatten sitzt eine Frau. Die Durchführung des Gemäldes ist bis ins kleinste Blättchen von der größten Sorgfalt. Das Bild trägt die Namensbezeichnung.



Plakette aus dem Königl. Museum in Berlin.

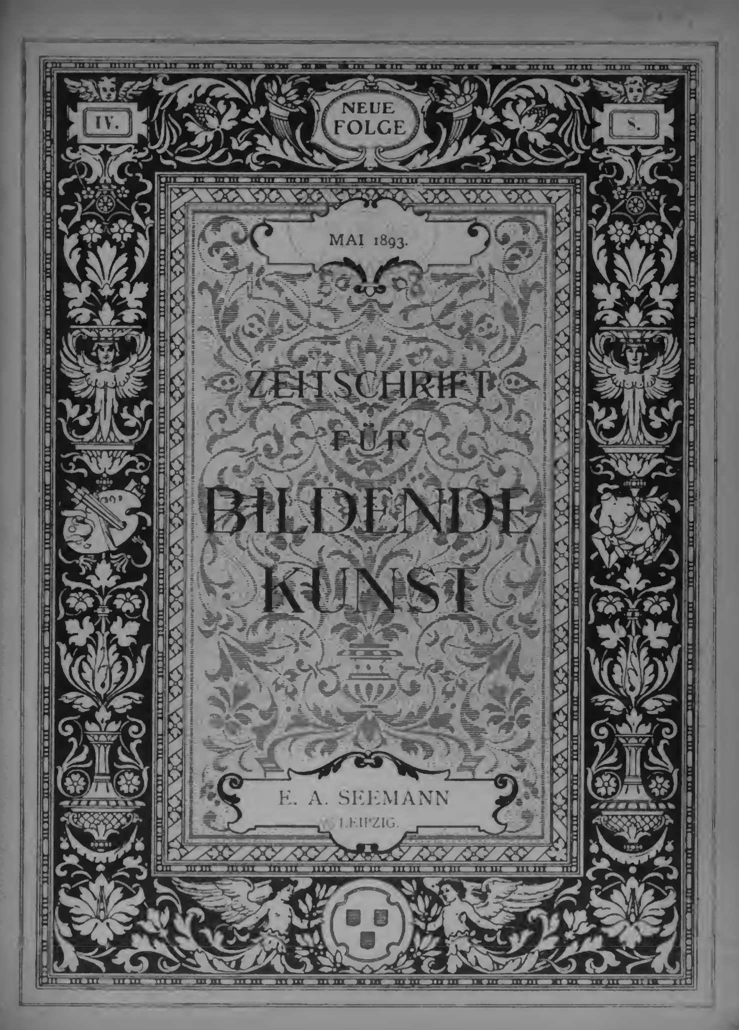
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



die soeben erst von Camesina publizirte ächte allerä
Ansicht Wiens „um rund 400 Jahre überboten". D
merlied wurde jedoch alsbald aus inneren G
fochten, schließlich nach einer genauen
nals von C. Hofmann, Ph. Jaffé u
dreiste Fälschung erklärt. Auch
Stadtplan", der zur Erläut
auf Wiener Häusern u
gleich nach seine
u. a. von Ot
darin vo






IV.
NEUE FOLGE
8.
MAI 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch mit der Kunstchronik 25 Mark

Inhalt des achten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des achten Heftes.

ABBILDUNGEN.

WINTER AM SEE

Jahr-
muss
tend
tthias
genen

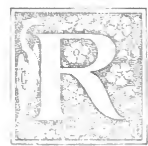
ister,
g zu
Verk.
leine,
gung
ervor-
men-
ildern
artho-
d gut
deren
Jahr-
e Mu-
örigen
hängt
ornen-
ncha-
Werk
r muss
(Nr. 4).
einer
rgrund,
Art des
sonders
chickte
Tuches,
Lenden





DIE NEUE STÄDTISCHE GEMÄLDEGALERIE ZU STRASSBURG.

MIT ABBILDUNGEN.



UBENS hat im Auftrage des Großherzogs von Toskana eine geistreiche, lebensvoll sinnbildliche Darstellung gemalt, welche gleichzeitig zu den farbenprächtigsten und -reichsten Bildern gehört — die Allegorie auf den Krieg. Meisterhaft hat der nordische Tizian, indem er das Vermächtnis des dreißigjährigen Krieges schilderte, diesen Stoff behandelt. Alles flieht, alles flüchtet sich, unendlich ist der Jammer, schrecklich die Feuersglut, wie sie verheerend und vernichtend wirkt. Und so war es auch im letzten deutsch-französischen Krieg. Die Nacht vom 24. auf den 25. August 1870 hat infolge des Eigensinnes ihrer Hüter die Zerstörung der Straßburger Bildergalerie bewirkt. Der Krieg ist nun glücklich beendet, die Wunden sind zugeheilt, man restaurirt, baut und verschönert die Stadt, man will den verursachten Schaden herstellen, und so ist auch aus Reichsmitteln nach vollen zwanzig Jahren die neue städtische Gemäldegalerie zu Straßburg hervorgegangen. Mit verhältnismäßig wenig Mitteln ist durch die altbewährten und rastlosen Bemühungen Wilhelm Bode's eine stattliche und ausgewählte Sammlung von Bildern zu stande gekommen. Mit Recht darf die Stadt Straßburg auf die neue Galerie stolz und befriedigt hinblicken, denn diese besitzt bereits Perlen, um die sie manche Schwestersammlung beneiden kann.

Der provisorische, von Hubert Janitschek verfasste Katalog von 1890 weist bereits 67 Nummern auf. Seither ist die Sammlung durch einen Rubens, zwei Skizzen von Tiepolo und ein Bild aus der Schule des Giorgione bereichert worden. Auch haben zehn italienische Terrakotten aus dem 15. und 16. Jahrhundert hier Aufstellung gefunden. Ferner muss bemerkt werden, dass die Galerie dadurch bedeutend an Wert gewonnen hat, dass der Photograph Matthias Gerschel in Straßburg die Bilder in wohlgelungenen Photographieen veröffentlichte.

I. Italien.

Von jenem gotterfüllten altflorentinischen Meister, den wir an die Spitze einer neuen Bewegung zu stellen haben, besitzt die Galerie noch kein Werk. Wohl ist aber in der Art des Giotto eine kleine, auf Goldgrund gemalte Darstellung der Kreuzigung (Nr. 1) als das älteste Bild in der Sammlung hervorzuheben. Daran schließt sich (Nr. 2) ein fragmentarisches Stück einer Altartafel mit den Brustbildern von fünf Aposteln, von denen Petrus und Bartholomäus die üblichen Attribute führen. Es sind gut gemalte und sorgfältig ausgeführte Halbfiguren, deren Entstehungszeit ungefähr die Mitte des 14. Jahrhunderts ist. Das fürstlich Hohenzollern'sche Museum in Sigmaringen besitzt einen dazu gehörigen Teil. Neben diesen zwei genannten Bildern hängt die dem Don Lorenzo Monaco zugewiesene Dornenkrönung (Nr. 3), ein handwerksmäßiges und uncharakteristisches Bild, welches ebenso gut das Werk eines anderen sein könnte. Noch ungünstiger muss das Urteil über das folgende Bildchen ausfallen (Nr. 4). Ein auferstandener Christus, umgeben von einer großen Strahlenmandorla auf hellblauem Hintergrund, ist hier dargestellt. Der Katalog sagt „Art des Masolino". Bei genauer Prüfung fallen besonders die verzeichneten Füße auf, ferner das ungeschickte Anordnen des dünnen weißen flatternden Tuches, das von der linken Schulter ausgeht, die Lenden

umschlingt und das linke Bein völlig einwickelt. Verfasser hat in den letzten Wochen Gelegenheit gehabt, an Ort und Stelle die Werke des Masolino zu prüfen und sich zu überzeugen, dass das kleine Straßburger Bild nicht der Richtung des Meisters der Fresken von Castiglione d'Olona angehört; vielmehr ist es der umbrischen Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen.

Wenn die bis jetzt besprochenen Bilder Werke mittleren Ranges repräsentiren, so steht es ganz anders mit der Anbetung der Hirten (Nr. 5) des Carlo Crivelli, in der eine wahre Perle der frühvenezianischen Malerschule zu erblicken ist. Hier steht der Beschauer nicht vor einem konventionellen und steifen Madonnenbild, wie Crivelli sie so häufig zu malen pflegte (Mailand, Accademia di belle arti; Rom, Galerie des Laterans; London, Kollektion Lord Northbrook etc.), noch vor einem riesigen Altarwerke, wie das der Londoner Nationalgalerie (Nr. 788), wo drei Reihen von Heiligen schematisch übereinandergesetzt sind, noch vor einer affektirten und die Hände verrenkenden weiblichen Heiligen (London. Nat. Mus. Nr. 907; Berlin, Nr. 1156), sondern vor einem Bilde, das mit des Meisters reifster Schöpfung, der Verkündigung der Londoner Nationalgalerie (Nr. 739), die Dürer gewiss auch gekannt hat, wetteifern darf. Die unten reproduzirte Abbildung legt deutliches Zeugnis von der so glücklichen Komposition ab. Aber es treten noch zwei ebenso wichtige Faktoren hinzu. Erstens die sorgfältige und gewissenhafte Ausführung und zweitens die Harmonie der Farben, die vielleicht auf keinem anderen Bilde des Meisters so deutlich wahrzunehmen ist. Es sei hier gestattet, auf eine Kleinigkeit hinzuweisen. Links von der Hütte im Hintergrunde steht ein Mann, der dem himmlischen Chor der Engel zuhört. Er stützt seinen Wanderstab, von dem ein Hase herabhängt, auf die rechte Schulter. Es ist dies ein altbeliebtes, schon sehr früh auftretendes Motiv, das unter anderem z. B. auch bei Taddeo Gaddi auf dem Fresko mit der Darstellung des „Joachim und der Anna an der goldenen Pforte" in S. Croce zu Florenz vorkommt; dort ist es statt des Hasen ein Schäflein, auch fehlen die musizirenden Engel, — das Motiv aber bleibt dasselbe. Ein ungefährer Zeitgenosse Crivelli's ist Bartolommeo Montagna, der durch ein tüchtiges und in der Leuchtkraft der Farbe an Giovanni Bellini grenzendes, leider jetzt allzu stark restaurirtes Andachtswerk (Nr. 6), die Maria mit dem Kind und dem heiligen Joseph, Vertretung gefunden hat. Besonders muss der Faltenwurf des Mantels der Madonna hervorgehoben werden, wogegen die Hände etwas steif ausgefallen sind. Bleiben wir noch eine Weile bei den Venezianern, die unter den Italienern sowohl an Zahl als auch der Güte nach hier überwiegen. Marco Basaiti's büßender heiliger Hieronymus (Nr. 7) verrät deutlich den Einfluss Giovanni Bellini's. Es ist ein für den Meister recht bezeichnendes Werk, das mit Nr. 281 der Londoner Nationalgalerie nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern in der ganzen Auffassung und Farbengebung sehr nahe verwandt ist. Auf beiden Bildern ist der heil. Hieronymus dargestellt; auf dem Londoner Exemplar hält er einen offenen Folioband auf den Knieen, auf dem Straßburger dagegen hat er mit der rechten Hand einen Stein erfasst, mit der Linken das Kreuz und das Gewand. Ein Löwe ruht neben ihm. Beiden Bildern ist eigen, dass die Berge der Hügellandschaft in einem wahren Zauber von leuchtend blauer Farbe ausgeführt sind. Als Inkarnat liebt Basaiti einen dunkelbraunen Ton, den weißen Bart bildet er in feinen dünnen Fäden, die Modellirung des Körpers ist eine wohlstudirte, der Faltenwurf ist majestätisch, und in der Farbe der Gewandung erblickt man die Vorboten für das in der Zukunft so bedeutsam gewordene warme venezianische Kolorit. Auch von einem unmittelbaren und begabten Schüler Giovanni Bellini's, von Rocco Marconi herrührend, ist die unten reproduzirte und mit echter Signatur „rocus. de. marconib." versehene Madonna mit dem Christuskind (Nr. 8) zu der glücklichsten Erwerbungen der Sammlung zu rechnen. Der Schüler schloss sich eng an das Madonnenideal seines Lehrers an. Aus dem fein geformten spitzovalen Gesicht der Gottesmutter leuchtet tiefer Ernst, aber gleichzeitig Milde und Barmherzigkeit hervor. Leise hat sie ihren rechten Arm um das göttliche Kind geschlungen, während sie mit der anderen Hand seinen linken Fuß stützt. Ein feiner Ausblick in die Landschaft trägt nicht unerheblich zu dem Reize bei, den das Bild auf den Betrachter ausübt. Das Ganze zeigt eine bewunderungswürdige Durchführung, welche bei dem jungen Künstler eine sichere Pinselführung voraussetzt. Wie köstlich ist die Haarbehandlung bei der Madonna, wie harmonisch wirken alle Farben, wie fein und wohlüberdacht hebt sich der nach außen blaue, nach innen olivengrüne Mantel von dem roten Gewande ab! Nichts Störendes ist in dem Bilde, alles passt zur Stimmung und fordert den Menschen zur Bewunderung auf.

Wenn die letztgenannten Bilder den Einfluss Giovanni Bellini's bekunden, so bringen uns die drei

folgenden in die Nähe des gewaltigsten Koloristen Venedigs. In der heiligen Familie (Nr. 10) des Paris Bordone erblickt man den unmittelbaren Schüler Tizian's. Weder Komposition noch Farbe lassen etwas zu wünschen übrig. Die Gruppe der spielenden Kinder (Christus und Johannes) und des Joseph, der in Gedanken vertieft sie beobachtet, ferner die imposante Erscheinung der Elisabeth verdienen Beachtung. Nicht weniger ist auch der durch Bonifazio Veronese und Tizian beeinflusste Giacomo da Ponte durch ein gutes Werk vertreten. Als Thema ist die Verkündigung an die Hirten (Nr. 12) gewählt. Der Hauptreiz liegt in der wundervollen Beleuchtung der Landschaft durch den teilweise von Wolken verdeckten Mond, auch sind die Tiere mit Sorgfalt ausgeführt. Ein anderes Bild, das wegen der Auffassung des Stoffes fesselt, ist Tintoretto's Werbung des Bacchus um Ariadne (Nr. 11). Die Sonne taucht gerade im Meer unter. Ariadne liegt auf einem gelben Vorhang hingebreitet; der bekränzte Bacchus, von ihrer Schönheit hingerissen, hält in den Händen Trauben, bunte Vögel auf Rebgewinden umringen ihn. Herab zu der Verlassenen schwebt die Göttin der Liebe und drückt ihr die Krone auf das Haupt. Unter den übrigen Venezianern sei hier ein in letzter Zeit der Galerie einverleibtes Bild ganz besonders hervorgehoben. Es ist das Brustbild eines lautespielenden Jünglings (Nr. 69) aus der Schule des Giorgione. Er hat soeben eine düstere Melodie angestimmt, aus dem etwas kantigen und braunen Antlitz leuchtet ein Paar schwarzer Augen hervor; wehmütig blicken sie uns an. Ebenfalls zu den neuen Erwerbungen gehören zwei farbenreiche Skizzen von Tiepolo: Die Hochzeit zu Kana und die Ehebrecherin vor Christus. Um die Aufzählung der Venezianer zum Abschluss zu bringen, sei hier eine fein empfundene Ansicht des Canale Grande mit dem Ponte Rialto (Nr. 18) von F. Guardi, einem Schüler Canaletto's, und Leandro da Ponte's Nachtstück „Die Vorbereitung zu einem nächtlichen Mahle“ (Nr. 13) angeführt. Diese letzte Bezeichnung dürfte wohl korrekter sein als „Bauerngelage“.

Der nicht bedeutende Fra Vittore Ghislando von Bergamo, den der Katalog zu der „venezianischen Schule“ zählt, ist durch ein in der Farbenstimmung wenig günstig wirkendes männliches Porträt (Nr. 17) vertreten.

Werfen wir noch einen Blick auf das übrige Italien! Das Brustbild eines jungen Mädchens (Nr. 9) von dem Florentiner Giovanfrancesco Penni bildet einen weiteren Schatz der Sammlung. Dieses in London erworbene Bild blieb dem vielseitigen Morelli unbekannt. Sein Urteil über die Barberini'sche Fornarina ist daher umsomehr als eine Frucht langjähriger Beobachtung und eindringenden Studiums anzusehen. Wenn man diese beiden Bilder miteinander vergleicht, muss man Morelli durchaus beipflichten. Beide stellen die sogen. Geliebte Raphael's dar, das Barberini'sche Exemplar ist das Werk des Giulio Pippi genannt Romano — das Straßburger das des Penni; nur ist in dem Straßburger Bilde „diese hässliche, wie eine liederliche Dirne dreinschauende Fornarina“ — wie Morelli mit Recht die Barberini'sche bezeichnet — ein für uns nicht ganz so unsympathisches Wesen. Das Gesicht der Buhlerin hat sie auch hier, nur macht sie einen etwas bescheidenen Eindruck. Verfasser möchte auch glauben, dass das Bild sehr gelitten hat und von einem anderen Künstler nicht nur restaurirt, sondern auch ganz verändert wurde. Dafür spricht der Umstand, dass eine starke Querlinie über die Brust bemerkbar ist, sie gehört zu der ursprünglichen Komposition; ferner ist in dem purpurroten Sammet und dem dunkelgelben Damaststoff eine solche Leuchtkraft in der Farbe, wie sie nur eigentlich bei den Venezianern angetroffen wird. Von dieser Restauration rührt auch der dunkle und nun erhöhte Hintergrund her, wodurch der Kopf und Oberkörper eine leise Vertiefung erfahren hat. Aber das Werk des Penni bleibt der Kopf, der Hals und der noch wenig sichtbare Teil der Brust. Das in Dreiviertelprofil gesetzte platte Gesicht ist fein modellirt, das Inkarnat wie bei seiner Madonna mit Kind in der Cappella dei Cannonici in St. Peter zu Rom; die Haarbehandlung ist meisterhaft durchgeführt. Im Vergleich mit der Barberini'schen ist das Gesicht länglicher und die Formen zarter, der Hals ist kürzer und dünner. Verfasser kann Hubert Janitschek nicht beipflichten, wenn dieser wegen des rechts im Hintergrunde des Bildes angebrachten Rades — das Marterwerkzeug der heiligen Katharina — glauben möchte, dass die Fornarina Katharina, und nicht Margareta geheißen hat. Den ganz gleichen Typus weist auch die das Salbgefäß haltende heilige Magdalena auf dem St. Cäcilienbilde zu Bologna auf; die Folgerung aber daraus zu ziehen, dass sie Magdalena hieß, wäre gewiss recht gewagt!

Der Begründer der neuen römischen Schule des 17. Jahrhunderts, Andrea Sacchi, ist durch das mächtig aufgefasste Kniestück eines leider für uns noch unbekannten Camaldulensers vorzüglich vertreten. Er malte ja diese Mönche mit Vorliebe, und

wer einmal seine Werke in der Pinakothek des Vatikans gesehen hat, wird den Eindruck, den sie auf den Betrachter machen, nicht leicht vergessen.

Gehen wir einen Schritt südlicher — nach Neapel! Seine Bedeutung in der Geschichte der Malerei hat es ohne Zweifel dem aus Spanien eingewanderten Jusepe de Ribera zu verdanken, der nicht nur die Malweise seines eigenen Landes, sondern auch die Norditaliens, besonders Correggio's, gründlich kannte. Von diesem Meister besitzt die neue städtische Gemäldegalerie in Nr. 14 in dem Kniestück mit der Darstellung der Apostel Petrus und Paulus ein vorzügliches, durch Namensinschrift: Joseph Ribera Hispanus valentinos civitatissetabis academicos romanos beglaubigtes Werk. Es sind großartig und naturalistisch ausgearbeitete Gestalten in ernster Auffassung und tadelloser Durchführung in der Technik. Dieses Bild steht den zwei echten und bezeichneten Ribera's in der Galleria des Principe Gaetano Filangieri in Neapel nur an Ausführung etwas nach. Hieran reiht sich, um damit den ersten Abschluss zu Ende zu führen, das große Bild Salvator Rosa's, des Fürsten der neapolitanischen Malerschule. Dieses allseitig starke Talent war mit den Geheimnissen der Malerei wohl vertraut, er beobachtete eine bewunderungswürdig korrekte Perspektive, er hat es so trefflich verstanden, Licht und Schatten sorgfältig gegeneinander abzuwägen und mit wenig Mitteln, mit nur einigen zarten Tönen das Ganze in Duft und Zauber einzuhüllen. Diese Worte mögen für seine heroische Berg- und Flusslandschaft (Nr. 15) gelten.

II. Die Niederlande, Deutschland und Frankreich.

Die neuere Kunstgeschichte hat ihre Studien in den letzten Jahren mit berechtigter Vorliebe den Einzelforschungen zugewandt. Dank der streng historischen Methode und stilkritischen Untersuchungen ist es gelungen, in dem bis daher unbekannten, der van Eyck'schen Richtung angehörigen Künstler, dessen Werke man dem Hans Memelinc zuzuweisen pflegte, den zu Valenciennes thätigen und im Jahre 1489 verstorbenen Simon Marmion zu erkennen. Am höchsten geschätzt zu werden verdient — obgleich er auch daneben als Illuminator angesehen war — sein kleines, aus sechs Täfelchen bestehendes Reisealtarwerk (Nr. 19). Die auf Eichenholz gemalten Bildchen (22 × 14 cm) haben nebeneinander in einem Rahmen mit Glasverschluss Aufstellung gefunden. Auf der Außenseite ist dargestellt, wenn



Anbetung der Hirten. Von CARLO CRIVELLI.

man das Altarwerkchen sich rekonstruirt denkt, links das Wappen mit dem Wahlspruch „nul bien sans paine", rechts ein Totenkopf. Die vier übrigen Darstellungen, welche sichtbar waren, wenn das Reisealtärchen geöffnet ward, zeigten Gott Vater, umgeben von musizirenden Engeln; die Gestalt des Todes; den triumphirenden Satan mit der unter ihm angebrachten Hölle; endlich die Eitelkeit. Jedes Bildchen ist mit gleicher Liebe und Freude ausgeführt. Aus dem individuellen Antlitz Gott Vaters leuchtet strenger Ernst; der Teufel in seiner Buntfarbigkeit und halb tierischen Auffassung ist ein Schrecken einflößendes Ungeheuer; in der stehenden Gestalt des Todes steckt ein entsetzlicher Realismus, eine Öffnung hat sich an seinem Leibe gebildet, Würmer treten daraus hervor, die Stelle der Geschlechtsteile nimmt eine Kröte ein; nicht minder realistisch ist die Darstellung der Vanitas, jenes in der Modellirung des Körpers so fein durchgeführten, aber keineswegs schönen Weibes (siehe die Abbildung), nicht minder trefflich sind auch die sie umgebenden Hunde. Die Landschaft entspricht dem damaligen Zeitgeist. Und noch eines! Die mikroskopische Durchführung und koloristische Behandlung streifen an die feinst ausgeführten Miniaturen.



Madonna mit dem Christuskind. Von ROCCO MARCONI

Aus der Zeit der Wende des 15. oder vom Anfang des nächsten Jahrhunderts stammt, gleichfalls der vlämischen Schule angehörend, ein Werkstattsbild des Rogier de la Pasture, die tüchtig komponirte und durchgeführte Kreuzabnahme (Nr. 21). Der dramatische Pathos ist hier gemäßigter, der Ausdruck des Schmerzes geringer, als auf des Meisters eigenhändiger Darstellung im Escurial. Die etwas spätere Zeit der Vlämen ist durch ein kräftiges männliches Bildnis (Nr. 23), das mit Fragezeichen dem Joost van Cleef, von dem wir recht wenig wissen, ferner

durch das in Zeichnung und in Leuchtkraft der Farbe vorzügliche Brustbild der händeringenden Magdalena des Quinten Massys (Nr. 22) vertreten. Nicht uninteressant sind zwei in den frühesten Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzende Brustbilder: der dorngekrönte Heiland (Nr. 20) und die betende Maria (Nr. 20a); beiden Bildern ist ein stark braunes Inkarnat eigen; sie führen uns vielleicht in die Nähe des Niederrheines. Dagegen trägt die heilige Familie (Nr. 28), die der Katalog, ob mit Recht, als Art des Meisters von Frankfurt bezeichnet, einen ausgeprägten niederrheinischen Charakter. Das beste daran ist freilich der reiche architektonische Hintergrund, wogegen die ganze Faltengebung der Gewänder der so steif sitzenden heiligen Frauen, ferner das gar hölzern aussehende Christuskind nur einen untergeordneten, wenig bedeutenden Meister verraten. Das gleiche muss auch von dem oberdeutschen Bildchen vom Ende des 15. Jahrhunderts: Christus am Kreuze (Nr. 25) bemerkt werden. Die gar zu lang geratenen Gestalten mit den kleinen runden Augen repräsentiren einen Maler von mittlerem Können.

Schlimm steht die Sache mit den deutschen Meistern. Die Galerie besitzt aus der Blütezeit nur wenige Werke. An der Spitze steht das Brustbild eines gelehrten Mannes von mittleren Jahren von Hans Baldung (Nr. 24), ein Geschenk des deutschen Kaisers (s. Abb.). Dasselbe, bezeichnet durch das verschlungene Monogramm H. und B. und die Jahreszahl 1538, ist in jener flotten und breiten Weise, wie er in seinen letzten Lebensjahren zu malen pflegte, ausgeführt. In der Lichtbehandlung ist der Einfluss des deutschen Correggio deutlich sichtbar. Sein Skizzenbuch in Karlsruhe enthält Skizzen von Rebgewinden (42 Stirn- und Rückseiten; vor Rosenberg nicht veröffentlicht), welche auf unserem Bilde Verwendung fanden. Lucas Cranach's mit der geflügelten Schlange und aufrecht stehenden Flügeln bezeichneter „Sündenfall“ (Nr. 26) hat etwas gelitten, bewahrt jedoch die dem Haupte der sächsischen Malerschule eigene Glätte. Die Kreuzigung (Nr. 27) ist dagegen als ein fleißiges Werkstattbild zu betrachten; lehrreich ist die Vergleichung mit derselben Darstellung, von des Meisters eigener Hand ausgeführt, im Städel'schen Institut (Nr. 87). Endlich müssen noch die zwei Bilder des Barthel Bruyn angeführt werden. Nr. 29 ist das Brustbild eines Mannes, Nr. 30 das seiner Ehegattin. Beide tragen die Jahreszahl 1532. Es sind fleißige Arbeiten des in Köln thätig gewesenen Meisters. Die größte Sorgfalt hat er der Ausführung des Pelzes und des landschaftlichen Hintergrundes gewandt, weniger aber ist ihm der feine, den Kopf der Frau bedeckende Schleier gelungen. Auf der Rückseite von Nr. 30 ist das Bild des Heilands dargestellt. Bruyn hielt entschieden an dem niederländischen Christustypus des 15. Jahrhunderts fest.

Das rasche Aufblühen der von Künstlern und Privatbestellern getragenen vlämischen und holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist im wesentlichen dem vollkommenen Lossagen von der römischen Schule, ganz besonders aber von dem durch Michelangelo's jüngstes Gericht hervorgerufenen Manierismus zuzuschreiben. Von diesen zwei Schulen besitzt die neue städtische Gemäldegalerie zu Straßburg nicht weniger als 33, und zwar 12 vlämische und 21 holländische Bilder. Rubens' thronender Christus (Nr. 68) ist zwar ein durch die Geheimnisse der Farbenstimmung wirkendes Bild, aber keineswegs vollständig vom Amsterdamer Altmeister eigenhändig durchgeführt. Es ist dem Münchener Dreifaltigkeitsbild (Nr. 749) in der Komposition nahe verwandt, auch hat Rubens auf beiden Bildern mit gewohnter Genialität die den Erdenball stützenden Engel ausgeführt; in beiden Bildern kehrt der gleiche, etwas morose Typus Christi wieder. Durch glückliche Anordnung und besonders durch die Frische der Farben zeichnet sich seine Skizze, die heilige Familie (Nr. 32) aus. Dieselbe ist wohl nur für den Kupferstich bestimmt gewesen. Sein größter und bedeutendster Schüler van Dyck ist durch das Porträt einer vornehmen alten Dame (Nr. 33) vertreten. Dasselbe stammt aus dem Palazzo Durazzo in Genua und ist in der Manier der in den genuesischen Aufenthalt gehörenden Bilder des Meisters ausgeführt. Das Gesicht ist meisterhaft aufgefasst, wogegen die allzu langen, wie Krallen aussehenden Finger Gehilfenhand verraten. Ihm gehört auch eine dem Rubens zugewiesene Skizze: die Heimsuchung (Nr. 31) an. Es ist eine im Geiste des Rubens entstandene herrliche, aber etwas farbenkühle Skizze, welche von jener Zeit, in der sich bei van Dyck gerade die stärksten Eindrücke von des Lehrers Manier befestigt hatten, Zeugnis ablegt. Jacob Jordaens' sogenannter Breiesser (Nr. 34) ist mit „J. Jordaens 1652“ bezeichnet. Die Kasseler Galerie besitzt dasselbe Bild in derselben Größe; es ist aber eine Kopie des Straßburger Exemplars und unterscheidet sich von diesem durch den blondgelockten Knaben am Boden, der auf dem Kasseler Bilde „kindlich seine natürlichen Wasserkünste spielen lässt“. Am Straßburger ist der „Rebenzweig,

welcher das Feigenblatt ersetzt", eine Zuthat des vorigen Jahrhunderts. David Teniers d. j. ist glänzend durch eine prächtig erhaltene und mit D. Teniers F. bezeichnete Bauernschenke vertreten (Nr. 35). Das schlichte Interieur wird durch die trefflich charakterisirten Figuren, welche mit einer bewunderungswürdigen Technik ausgeführt sind, belebt. Nicht minder bemerkenswert in seiner Art ist Jan van Kessel's Stillleben (Nr. 42). Das Bild ist auf Kupfer gemalt und mit J. V. Kessel F. bezeichnet. Mit erstaunlicher Sicherheit und Genauigkeit umrahmen eine graue Steinnische Tiere und Pflanzen aller Art; hervorzuheben ist besonders die Eule, welche ihre im Nest zwitschernden Jungen vor einer anstürmenden Ente schützt — alles dies in peinlich sorgfältiger Durchführung. Gleichfalls auf Kupfer sind die Innenansichten zweier gotischer Kirchen (Nr. 40 u. 41) anzuführen. Sie rühren von der Hand Peter Neefs d. ä. her. Nr. 40 trägt die Meistersignatur: Peter Neef 1654. — Von den übrigen Meistern, womit wir die vlämische Schule verlassen, sind noch die Landschafter zu nennen. Robrecht van den Hoecke lernt man durch eine bezeichnete und stattliche Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern (Nr. 39) kennen. Er hat nicht nur die Landschaft, sondern auch die Figuren mit fast gleicher Sorgfalt, wie auf dem Wiener Bilde „Schlittschuhlaufen im Brüsseler Stadtgraben" ausgeführt. Es sei hier gestattet nachzuholen, was der Katalog nicht angiebt, dass das Bild ein Geschenk des Herrn L. Lachmann zu Uhlenhorst bei Hamburg ist. Auf Lucas van Uden's Erntelandschaft (Nr. 38) passt Woermann's treffliches Wort „natürlich heimische Gegend". Er schildert auch in dem Straßburger Bild eine schlichte, aber höchst anmutige Landschaft in hochsommerlicher Stimmung mit Erntefeldern. Von der Arbeit kehren Schnitter heim. Über die Hügellandschaft (Nr. 36) in der Art des Cornelius Huysmans ist nichts Besonderes zu bemerken.

Wie steht es mit den Holländern? Die wichtige Stellung, welche Thomas de Keyser als eigentlicher Vorgänger Rembrandt's in der Geschichte der holländischen Bildnismaler einnimmt, braucht an dieser Stelle nicht noch besonders hervorgehoben zu werden, wohl aber sein Regentenstück (Nr. 45), das in der That zu des Meisters herrlichsten Schöpfungen gehört. Sechs Regenten sind um einen kleinen Tisch gruppirt, sie bilden den Vorstand der Goldschmiedegilde und halten dementsprechende Kunstgegenstände in den Händen. Mit ergreifender Treue und packender Wahrheit ist ein jeder von ihnen geschildert; sie scheinen mit uns sprechen zu wollen, ein jeder Kopf ist individuell und ausdrucksvoll und tritt plastisch aus dem Gemälde hervor. Interessant ist folgende Erscheinung. Einer der Regenten ist ausgeschlossen worden und ein anderer nimmt seine Stelle ein. Er ist im Verhältnis zu den anderen noch recht jung und trägt einen schwarzen Schnurrbart. Auch in der Malweise unterscheidet sich dieser von den übrigen Kameraden. Sein Kopf verrät eine breitere Behandlung mit dem Pinsel, auch weicht das Inkarnat (es ist rötlicher) von dem der übrigen ab. Man möchte gerne glauben, dass dieser Kopf nicht von de Keyser gemalt ist; jedenfalls beweist derselbe, dass er der Rembrandt'schen Richtung nahe steht, oder darf hier der Einfluss Rembrandt's auf de Keyser, von dem ja ersterer in seiner Jugend starke Eindrücke aufnahm, konstatirt werden? Das Bild ist TDK 1627 bezeichnet; ferner weist eine der mittleren Figuren die Jahreszahl 1636 und Aet. 26 auf. Jan van Ravensteyn ist durch zwei Brustbilder, Mann (Nr. 43) und Frau (Nr. 44), die Pendants zu einander bilden, gut repräsentirt. Es sind keineswegs hübsche Menschen, die er zu malen gewohnt war, und er hat sie auch keineswegs verschönert — darin liegt eben seine Kraft. Auch sein Frauenporträt Nr. 395 im Brüsseler Museum (vgl. Formenschatz 1889, Nr. 152) stellt, wie das Straßburger Bild Nr. 44, eine biedere, brave Frau dar — beide aber sind ein wenig hässlich. Nach diesen Werken seien zwei Gesellschaftsbilder erwähnt. Eine musizirende Gesellschaft (Nr. 48), die der Katalog dem Leonard Bramer mit Recht mit Fragezeichen zuweist, ist in der Art des Antoni Palamedesz gehalten. Der Künstler betrachtet das Objekt als Nebensache, Hauptsache für ihn sind Licht und Schatten. In dieser Beziehung ist er dem Rembrandt verwandt. Christoffel Jacobsz van der Laenen's Gesellschaftsbild (Nr. 37) verrät feine Beobachtung und gediegene Technik. Auch die holländische Feinmalerei hat einen würdigen Vertreter in Gabriel Metsu's Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Nr. 47) gefunden. Er unterscheidet sich von seinem Meister Gerard Dou durch den flüchtigen Auftrag der Farbe, so auch auf dem Straßburger Bilde. An einer reichbesetzten Prunktafel in einem hohen Saale, zu dem eine breite Treppe hinaufführt, sitzt die üppige Tischgesellschaft. Der arme Lazarus liegt am Fuße der Treppe mit entblößtem Oberkörper, ein Hund beleckt sein linkes Bein. Ursprünglich hat einer der trunkenen Gäste sein Bedürfnis gegen ihn befriedigt. Neuerdings

hat der Restaurator eine Veränderung getroffen — der unerfreuliche Gast hält jetzt unmotivirt eine kleine Bretterwand. Vorzüglich ist die im gelben Atlaskleid die Treppe hinaufschreitende graziöse Dienerin, sie trägt eine Schüssel und blickt auf den armen Lazarus herab. Rechts wird ein Tischtuch mit Mahlzeitsüberresten von der Höhe herabgeschüttelt, auch fehlt dabei der hungrige Hund nicht. An der Balustrade findet sich des Meisters Bezeichnung: G. Metsu. Ein Bild, das ebenfalls ein Interieur schildert, aber von ganz anderem Inhalt, ist das des Pieter de Hooch (Nr. 46). Wir sehen das Vorzimmer eines vornehmen Hauses. Ein junges Ehepaar ist gerade im Begriff, einen Spaziergang anzutreten und schreitet, begleitet von einem Hund, durch das von Pilastern umgebene Vorzimmer; eine Dienerin mit dem jungen Kinde am Arm folgt ihnen. Die Thüre eines auf das Vorzimmer sich öffnenden kleinen Gemaches steht offen und gewährt durch das geschlossene Fenster einen Ausblick in den Garten. Besonders lebhaft wirken die Kostüme des Ehepaares, wobei auf das Gewand des Mannes volles Licht fällt. Das durch das verschlungene Monogramm P. H. bezeichnete Bild stammt aus der Blütezeit des Künstlers.



Vanitas. Von SIMON MARMION.

Die Stillleben- und Blumenmaler fehlen auch nicht. Willem Kalff's Stillleben (Nr. 62) kann bestenfalls durch den Hintergrund wirken, aber keineswegs durch die auf den Boden hingeworfenen Gemüse, die in keiner Proportion zum Bilde stehen. Dagegen ist Jan David de Heem's Stillleben (Nr. 61) ein anmutiges Bild, das vielfach an die Werke Heda's erinnert. Es trägt die Bezeichnung J. D. heem. Wenn das holländische Stillleben in der Galerie noch kein hervorragendes Exemplar aufweist, so ist durch die Erwerbung des Blumenstückes (Nr. 63) von Jan van Huysun (bez. Jan van Huysum fecit) ein Kapitalstück gewonnen, das sowohl in Bezug auf die natürliche Zusammenstellung der Blumen, als auch in Bezug auf tadellose Ausführung und harmonische Farbenstimmung seinesgleichen wenig findet.

An Zahl excelliren die Holländer durch die Landschaftsbilder. In Italien oder wenigstens in Erinnerung daran ist Willem de Heusch's stimmungsvolle italienische Berg- und Seelandschaft (Nr. 58) entstanden. Gleichfalls zu der Utrechter Schule gehört Gillis d'Hondecoeter, dessen Gebirgslandschaft (Nr. 52) durch die treue Wiedergabe der Natur wirkt; der Baumschlag ist äußerst sorgfältig ausgeführt. Alloert van Everdingen verewigte einen seiner in 1640 in Norwegen gewonnenen Eindrücke in einer Gebirgslandschaft mit Wasserfall (Nr. 55). Leider verrät das Bild noch eine ziemlich große Befangenheit, besonders in der Wiedergabe des Wassers, und wirkt auf den Beschauer etwas kühl, doch darf nicht vergessen werden, dass der Künstler erst ungefähr 20 Jahre alt war. In der Auffassung und Ausführung des Baumschlages ist mit Willem de Heusch Friederick de Moucheron verwandt. Er ist in der Galerie durch eine Hügellandschaft mit Wald (Nr. 57) vertreten. Letztere hat er mit Adrian van de Velde zusammen gearbeitet. Besonders fein führte er in duftigen blauen Tönen die in der Ferne gelegenen Albanerberge aus; im Vordergrund erblickt man einen Teil von S. Stefano Rotondo in Rom. Mit besonderer Genugthuung muss hier verzeichnet werden, dass es gelungen ist, für die Galerie zwei prächtige Jan van Goyen zu erwerben. Beide sind in einem bräunlichen Gesamttone gehalten. Sein Dünenbild (Nr. 53) mit Strohhütten und einigen Figuren, die als Staffage dienen, dürfte in die 1630er Jahre fallen, wogegen die Gracht mit den Schiffen (Nr. 54) ein durch VG und 1643 (fehlt im Katalog) bezeichnetes Werk ist. Letzteres ist eine Mondlandschaft. Der Himmel ist mit schweren Wolken bedeckt, der Mond kann nur mit Mühe und Not das ruhige Wasser beleuchten, es herrscht vollkommene Windstille. Mit wenig Mitteln — denn es sind nur

braune und weiße Farbe zur Verwendung gekommen — ist hier ein Meisterstück an Stimmung und Harmonie geschaffen. Unter italienischem Einfluss ist eine Flusslandschaft beim Hereinbrechen des Abends (Nr. 60). Besonders die Art und Weise, wie das Gebirge — ähnlich wie bei manchen Venezianern — durchgeführt ist, beweist, dass der Künstler Italien gekannt hat. In Philips Wouverman's Zollschranke (!) (Nr. 49) erblickt man des Meisters größte Eigenschaften: das Pferde- und Landschaftsmalen. Ihm steht fern Gerrit Andriaensz Berck Heyde. Seine zwei Bilder, die das gleiche Thema mit wenig Veränderungen behandeln, stellen einen Jagdausflug (Nr. 50 und 51) dar, stehen aber den Werken des Harlemer Meisters bedeutend nach. Dies gilt nicht nur für die etwas monotone Landschaft, sondern auch für die Auffassung und Behandlung seiner Pferde. A. van Borssom ist durch eine brennende Stadt (Nr. 59) gut vertreten. Noch sei nachgeholt, dass Nr. 51 die Meistersignatur führt.



Männliches Porträt. Von Hans Baldung.

Den Vlämen und Holländern mögen die Franzosen angereiht werden. Sie erweisen der Galerie alle Ehre. Das merkwürdigste, und eben deswegen interessanteste Bild ist ohne Zweifel die Geschirrputzerin (Nr. 66) des Antoine Watteau. Es ist ein Jugendwerk des Künstlers und mit dem Kesselflicker des Frans van Mieris d. ä. (Dresden, Nr. 1749) in mancher Beziehung verwandt. Die Jugendwerke Watteau's sind äußerst selten, sie stehen unter dem Einfluss der Vlämen, besonders Teniers, was auch auf dem Straßburger Bilde deutlich zu erkennen ist. Wohl atmet aber Nicolas Lancret's etwas ausgelassene Gartengesellschaft (Nr. 67) den Geist der damaligen Zeit. Es ist ein in der Art des Antoine Watteau aufgefasstes Sittenbild, ungemein zart und duftig in der Farbe. Ein vortreffliches Werk des Gaspard Poussin ist die Waldlandschaft (Nr. 64) mit einem See und einer Basilika, mit antiker Tempelfront an der Langseite. Ein herrliches Stück Erde! Fern von dem Welttreiben, haben sich die Hirten mit ihren Herden um den See niedergelassen; glückselige Ruhe breitet sich über das Ganze aus. Endlich sei die Flucht nach Ägypten (Nr. 65), ein Werk des Jean François Millet, eines Schülers des vorigen, erwähnt. Das Bild wirkt durch die leuchtend blauen Farben des Gewandes der Maria und durch die glücklich aufgefasste Landschaft. Der Auftrag ist dagegen recht dünn.

Nachtrag.

Die neue städtische Gemäldegalerie in Straßburg hat im Juli 1892 eine Bereicherung von fünf Bildern, die teilweise anfangs ohne Rahmen im Bürgermeisteramte lagen und bald der Galerie einverleibt wurden, erfahren. Tintoretto's Kreuzabnahme ist ein durch die Komposition und die wundervolle Leuchtkraft der Farben mächtig wirkendes Bild. Dasselbe ist für die verhältnismäßig kleine Summe von £ 120 in London erworben worden. Francesco Torbido, genannt il Moro, hat in einem auf Schiefer gemalten Bild, die Grablegung, Vertretung gefunden. Er erweist sich auf demselben als unter venezianischem Einfluss stehend. Die Mai-

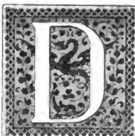
länder Schule repräsentirt eine kleine Madonna mit Kind und eine Pietà — in der Richtung des Lionardo — die Ferraresische eine Anbetung der Hirten von Garofalo oder Ortolano. Zum Schlusse, last but not least, sei die herrliche Landschaft des Claude Lorrain angeführt.

An dieser Stelle sei auch der Wunsch, den schon Hubert Janitschek in der Vorrede zum provisorischen Katalog aussprach, wiederholt, dass die *deutsche* Malerei der Blütezeit, besonders die oberrheinische und schwäbische, Vertretung finden möchte. Auch thut ein wissenschaftlicher Katalog mit Faksimile-Reproduktionen der Meistersignaturen not.

Straßburg i/E. *Dr. GABRIEL v. TEREY.*

DER GIOVANNINO DES MICHELANGELO.

VON *C. HASSE.*



IE Annahme, dass Michelangelo eine Statue des jugendlichen Johannes des Täufers (Giovannino) schuf, beruht auf einer Notiz bei Condivi [1]), welcher derselben mit folgenden Worten erwähnt: „Rimpatriato Michelagnolo, si poie a far di marmo un Dio d'amore d'èta de sei anni in sette, a gracere in guisa d'uom che derma: il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (al quale in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino) e giudicandolo bellissimo" etc. Es geht daraus hervor, dass derselbe eine Jugendarbeit des großen Florentiner Meisters war.

Die Notiz wird dann von Vasari 1568 in der zweiten Ausgabe seines Werkes folgendermaßen wiederholt: „volontieri se ne tornà a Firenze, è fè per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici di marmo un San Giovannino".

In R. Valdek's Übersetzung des Condivi (Wien, Braumüller 1874), Anmerkung zum Abschnitt XVIII heißt es noch, dass dieser Johannes verschollen sei; allein in Italien beginnt um diese Zeit die Ansicht sich Bahn zu brechen, dass der jetzt in Berlin befindliche jugendliche Johannes der Täufer das von Condivi erwähnte Werk Michelangelo's darstelle, und diese Ansicht wird jetzt von anerkannten deutschen Forschern auf das lebhafteste verfochten.

Ein Werk Michelangelo's nimmt das Interesse der ganzen gebildeten Welt gefangen, und die Frage, ob ein solches vorliegt oder nicht, erregt die Gemüter in weiten Kreisen. Wird eine solche Frage aufgeworfen, so muss dieselbe sorgfältig und leidenschaftslos geprüft werden. Ehe ein maßgebendes Urteil abgegeben werden kann und bevor man an die ästhetische Würdigung herantritt, muss das Thatsächliche streng wissenschaftlich, naturwissenschaftlich möchte ich sagen, durchgearbeitet werden, um so mehr, wenn, wie es hier der Fall, urkundliche Beweise für die Urheberschaft des Bildwerkes fehlen.

Diese streng sachliche Prüfung habe ich mehrere Tage hindurch vor dem Original und den Abgüssen der echten Werke Michelangelo's sowohl, als der Meister des Quattrocento, welche das Berliner Museum in großer Zahl enthält, angestellt; allein bevor ich das Resultat aller dieser Untersuchungen vorbringe, möge es mir gestattet sein, die Geschichte der Statue und die Geschichte der Meinungen über dieselbe vorzuführen.

Die Statue wurde 1817 von dem Cavaliere Ranieri Pesciolini für tausend toskanische Franken in einer Trödlerbude in Florenz gekauft und in seinen Palast nach Pisa gebracht. Nach einigen Jahren ging sie mit dem Palast in den Besitz des Grafen Rosselmini-Gualandi über. Der Professor Salvino Salvini erklärte dieselbe für eine Jugendarbeit des Buonarroti, und sein Urteil wurde von einer Kommission von auserwählten Bildhauern bestätigt. Bei Gelegenheit der Jahrhundertfeier des Michelangelo in Florenz 1875 wurde die Statue mit den Werken Michelangelo's in der Galerie der Akademie der schönen Künste verglichen. Der kleinere Teil der Künstler und der Aufseher der Museen war einig in der Anerkennung als eines Werkes von Buonarroti, aber der Meinung wurde von anderen mit guten Gründen widersprochen, weil in dieser Figur

1) Vita di Michelagnolo Buonarotti. Roma. 1553. Quarto; seconda edizione. Firenze 1746. Abschnitt XVIII.

weder die Form, noch der besondere Stil des Michelangelo, welcher in entschiedener Form, in Energie und Straffheit beruht, zu finden sei. Bei diesem Widerstreit der Meinungen über den Wert der Statue und ihre Bedeutung gelang es, sie 1880 für das Berliner Museum zu erwerben.

Von Nichtitalienern schließt sich zuerst Charles Heath Wilson [1]) dem Urteil des Professors Salvini an und erklärt die in Rosselmini'schen Besitz übergegangene Johannesstatue für den Giovannino Michelangelo's. Das Wesentliche in seinen Ausführungen ist folgendes: „Er hat gerade den Kopf einer Heuschrecke, oder eine Wurzel, welche er in der rechten Hand hält, abgebissen und strebt mit einem gewissen Ausdruck des Ekels rückwärts. Er macht den Eindruck, als sei er im Begriff, vorwärts zu gehen. Die plötzliche Bewegung rückwärts wirft ihn aus seinem Schwerpunkt, und er befindet sich für den Augenblick in einer Lage, wobei es möglich sein würde, das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, ohne zu schwanken. Dieses Auswählen einer plötzlichen Aktion ist sehr charakteristisch für Michelangelo. Es ist eine Statue wie die des Engels von Bologna. Das Gesicht hat einen ähnlichen Typus jugendlicher Schönheit, nur das Haar ist nicht so vollendet wiedergegeben. Die Hände und Füße sind hervorragend charakteristisch für Michelangelo. Er steht mitten inne zwischen dem Engel von Bologna und dem Cupido und Bacchus und die Abwesenheit des Ausgeprägtseins anatomischer Kenntnis, welches die späteren Werke Michelangelo's auszeichnet, ist eine angenehme Zugabe dieser schönen Schöpfung.“

Einige Jahre später äußert Milanesi [2]) in einer Anmerkung, dass die landläufige Meinung, wonach die dem Grafen Rosselmini-Gualandi gehörige Statue dem Donatello zugeschrieben werden müsse, unrichtig sei, dass sie aber eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Sebastian des Matteo Civitale habe, und vielleicht von ihm selbst oder von einem seiner Nachahmer herrühre. Zum Schluss spricht er sich bestimmter dahin aus, dass diese Figur den Stil und die Hand Civitale's zeige.

Von allen späteren Forschern ist W. Bode [3]) der erste, welcher wiederholt in ausführlicher Weise diese Statue behandelt. Das Wesentliche seiner Ausführungen besteht in folgendem: „Die Statue stellt Johannes den Täufer im Alter von etwa 16 Jahren dar. Die Figur ist lebensgroß und misst ohne Sockel 1,375 m. Der Marmor ist die schöne, unter dem Namen Crestola bekannte Gattung des carrarischen Marmors, welcher zu Michelangelo's Zeit noch gebrochen und von ihm mit Vorliebe benutzt wurde.“

Bode nimmt dabei an, dass weder Condivi noch Vasari die Statue gesehen haben, nicht einmal von ihrem Aufbewahrungsorte wussten, und er weist die Annahme zurück, dass der Ausdruck Giovannino eine Kindergestalt fordere. Derselbe sei recht wohl auf eine Jünglingsgestalt anwendbar. „Am anstößigsten für die meisten Beschauer und von allen Zweiflern an der Originalität am stärksten als Grund gegen die Echtheit hervorgehoben ist der Ausdruck des Kopfes. Dass der stark geöffnete Mund und der starre Blick keineswegs schön ist, dass er vielmehr die anmutigen Formen des Kopfes entstellt, wird man zugeben müssen, ebenso sicher lässt sich aber dieser Ausdruck in seiner naturalistischen Wahrheit gerade als durchaus charakteristisch für Michelangelo bezeichnen, sobald man sich nur das Motiv der Statue klar macht. Der Künstler hat sich den jungen Propheten vorgestellt, wie er sich in der Wüste bei der Nahrung, die sich ihm darbot, dem Honig von wilden Bienen, auf seine Laufbahn vorbereitete. Teils den Stilanforderungen einer Statue entsprechend, allerdings auch im „naturalistischen Streben noch darüber hinausgehend, ist Johannes im Begriff, den Honig zu sich zu nehmen, dargestellt“.

In dem abgestoßenen Gegenstande erkennt dann Bode ein Horn. „Johannes ist im Begriff, den flüssigen Honig im Horn zum Munde zu führen, um ihn auszuschlürfen. Daraus ergiebt sich der Ausdruck sowohl wie die Stellung, und beide werden uns gerade unter diesem Gesichtspunkte als außerordentlich wahr beobachtet erscheinen. In gerader Stellung ließ der Jüngling aus den Waben in der erhobenen Linken den Honig in das kleine Horn in seiner Rechten hineinträufeln, nun hat er die Linke mit der Honigwabe sinken lassen, und indem er mit der Rechten das gefüllte Horn nach dem Munde führt, macht er mit der rechten Seite seines Körpers die Bewegung nach links mit. Die vorgestreckte Zunge, die in dem offenen Munde sichtbar wird, wird im nächsten Augenblicke den ganzen Inhalt aufnehmen, um denselben — da er für den Gaumen, nicht für den Mund angenehm ist — sofort dem Gaumen zuzuführen. So ist das Vor und Nach in

1) Life and works of Michelangelo Buonarotti. London 1876.

2) Vasari: Le vite de piu excellenti pittori, scultori et architettori etc. ed. Milanesi Tom. II, S. 119. Firenze 1878.

3) Handbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Bd. II, S. 72. Berlin 1881. Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887, S. 272.

der Bewegung wie im Ausdruck der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen gerade dadurch jene außerordentliche Mannigfaltigkeit gegeben, welche Michelangelo's Gestalten eigentümlich ist."

„Die Vorderansicht der Statue zeigt dieses Heraustreten aus einer Thätigkeit in die andere in ihrer schärfsten Weise, und zwar in einer für Michelangelo charakteristischen, dem schönen Fluss in der Bewegung antiker Statuen gerade entgegengesetzten Weise. Die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen bildet beinahe eine Zickzacklinie."

„Dagegen bieten die Profilansichten, jede in ihrer Art, ein höchst anmutiges Bild, indem die eine die aus der Thätigkeit zur Ruhe gekommene Seite des Körpers, die andere die volle ebenmäßige Bewegung der anderen Seite zur Ansicht bringt. Auch der Kopf, dessen Ausdruck in der Vorderansicht durch den geöffneten Mund entstellt wird, zeigt in diesen Seitenansichten ein gefälliges Profil und seine feinen Verhältnisse."

„Im Gegensatze gegen die vorangegangenen Meister der Frührenaissance, mit denen er die entschiedene Richtung auf die Natur gemein hat, ist er völlig bewusst und absichtlich. Was diesem Jüngling abgeht an geistigem Inhalt, was ihn der Meister dem gewählten Motiv zu Liebe an Sicherheit und Ernst des Ausdruckes einbüßen ließ, hat er aufzuwiegen gesucht durch jene eben besprochenen wirkungsvollen Kontraste in der Bewegung, wie durch eine Vollendung in der Formengebung, welche wir bei den Darstellungen seiner Vorgänger sowohl, wie bei dem Johannes Raphael's vergeblich sehen werden, die aber auch in den besten Werken der Griechen nicht übertroffen wird."

„Der Giovannino trägt den Stempel Michelangelo's in Motiv und Bewegung, jedoch den seiner Jugend."

„Die Jugendwerke zeigen die schlichte, treue Anschauung des Körpers in seiner Oberfläche, gegenüber der bewussten anatomischen Anschauung seiner späteren Zeit."

„Der Bacchus im Bargello ist in der Formgebung sowohl, als in der Bewegung auffallend verwandt mit dem Giovannino. Noch näher steht namentlich im Kopfe Bacchus, der sich nach einem Satyr umschaut. Letztere Statue ist aber im Torso bis zu den Knieen antik."

Das über den Körper geschlungene Band betrachtet Bode als ein wesentliches Hilfsmittel für Michelangelo, um die Formen der Brust und der Schulter schärfer zu betonen. Die Technik entspricht nach ihm der Weise Michelangelo's. „Die Statue besitzt außer der Politur noch den goldenen, lebenswarmen Ton, der durch eine Art Tränkung der Oberfläche hervorgerufen sein muss. Diese findet sich bei Michelangelo nur bei wenigen seiner früheren Werke." Er lässt dabei die Statue kurz vor dem Bacchus entstehen, „welcher dem Giovannino auffallend verwandt ist, aber in seiner breiteren eigenartigen Auffassungs- und Behandlungsweise schon einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers kennzeichnet".

„Wie derselbe dem harten knochigen Bau von Donatello's Charakterfiguren — so sehr der Meister von diesem gelernt haben mag — ebenso fern steht, als der oberflächlichen Anmut der Gestalten Civitale's, welchem das tiefere Verständnis des menschlichen Körpers überhaupt abgeht, so zeigt die Statue andererseits zugleich noch viel zu sehr den Einfluss der naiven Naturanschauung des Quattrocento, um den Gedanken an einen der Nachahmer Michelangelo's, die gerade die Eigentümlichkeit der späteren Zeit desselben in karikirter, unverstandener Weise nachäfften, gerechtfertigt erscheinen zu lassen."

Wie Lippmann,[1]) so schreibt auch Springer[2]) die Statue dem Michelangelo zu. Letzterer äußert sich aber folgendermaßen: „Es lässt sich nicht leugnen, dass der Giovannino für den ersten Anblick etwas Befremdendes hat Das Werk offenbart einerseits eine merkwürdig sichere, fast raffinirte Technik, welche für eine gereifte Erfahrung spricht, und bekundet außerdem ein eingehendes Studium der Antike, geht aber andererseits im naturalistisch behandelten Munde stark in die Geleise des Quattrocento zurück. Der Kopf ist nebenbei gesagt der hässlichste Teil der Statue. Hat Michelangelo dieselbe geschaffen, so kann das Disparate und Widerspruchsvolle nur aus der autodidaktischen Richtung Michelangelo's geschlossen werden."

Diesen letzten Forschern gegenüber kann sich H. Grimm[3]) nicht veranlasst fühlen, den Giovannino dem Michelangelo zuzuschreiben, doch vermag er weder in seinem Buche, noch in seiner Anzeige[4])

1) Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen Bd. IV, S. 71.

2) Raffael und Michelangelo I. Band. Leipzig 1883.

3) Leben Michelangelo's, 6. Auflage.

4) Deutsche Rundschau, 1. Quartal 1891. S. 148.



Giovannino. Marmorstatue des Berliner Museums.

des Buches von Wölfflin zu sagen, wer sonst die liebenswürdige, zarte Gestalt hätte arbeiten können.

Einen sehr entschiedenen Standpunkt nimmt Wölfflin[1]) ein und erklärt es am Schlusse seines Aufsatzes über die Statue, wenn auch nur in einer Anmerkung, als seine feste Überzeugung, dass die Arbeit in das 16. Jahrhundert gehört. Er wendet sich ganz besonders gegen die Ausführungen Bode's und zwar in folgender Weise: „In der Art der Bewegung findet Bode das erste Merkmal von Michelangelo's Stil, allein es handelt sich hier nicht um eine gebrochene Bewegung, sondern um eine vielfache Wendung des Körpers im Sinne einer gesteigerten Zierlichkeit. Das Band findet er ein kleinliches Bravourstückchen, indem es zweimal um den Körper herumgeführt ist, ebenso der umgeschlagene Rand, sowie das Hinüberführen über das Schurzfell. Der Baumstamm ist ebensowenig wie der Felsboden der gleiche wie beim Bacchus, der Pietà und dem David. Hier ist allerbestimmteste Arbeit, zähes Gewächs, Ring an Ring, dort blöde, allgemein gehaltene Rinde. Die Wurzeln des Stockes zeigen im Bacchus etc. zähe Kraft, mit der sie sich in den Boden einsenken. Beim Giovannino dagegen weichlicher Anlauf des Stammes. Der Boden Michelangelo's ist scharfrissig und schroff. Hier ist die Platte blöde. Wann hat Michelangelo ein Händchen gebildet wie dasjenige, das hier das Ziegenhörnchen fasst, mit niedlich ausgespreiztem fünften Fingerchen? Bei Buonarroti ist es ein breites Zugreifen selbst da, wo es nicht passend erscheint. Bei Arbeiten der älteren Periode kommt wohl Spreizung vor, allein das Kindliche ist immer ausgeschlossen. Ganz leicht steht der schlanke Knabe da und mit der Spitze berührt der spielend nachgezogene Fuß den Boden. Das Hochheben eines ganz kleinen Hörnchens ist die eigentliche Aktion. Dieses Hörnchen aber, dem das leckere Mäulchen sich entgegenspitzt, ist so winzig und kommt zudem zwischen den Fingern so wenig zum Vorschein, dass man sagen kann, die ganze Komposition stehe auf einem Stecknadelknopf. Dieses reizend erfundene Figürchen setzt einen Sinn für das Leichtbewegte, Zierliche voraus, der mit Michelangelo's Art von Anfang an völlig im Widerspruch steht."

Diesen Ausführungen Wölfflin's trat alsbald Henke[2]) in einem ausführlichen Aufsatze entgegen. Der Kern seiner Ausführungen ist in folgendem enthalten: „Wie Michelangelo zuweilen gewaltige, zuweilen blöde Menschen gebildet habe, so kann er auch eine verschiedene Behandlungsweise des steinigen Grundes und des Baumstammes gehabt haben und erst von dem weniger Scharfen zu dem Scharfrissigen und Schroffen übergegangen sein. Das Wölfflin'sche Bravourstückchen des Bandes bildet für ihn kein Hindernis, es Michelangelo zuzutrauen, denn „warum soll sich so ein junger Mann, der sich durch eines seiner ersten, frei komponirten Werke bei Liebhabern einführen will, nicht auch einmal ein kleines Bravourstückchen erlauben?" Die Art des Anfassens des Hörnchens erklärt sich nach ihm durch die Kleinheit desselben und er sagt: „Wie soll er das anders als mit spitzen Fingern anfassen?" und bei seiner Kleinheit heißt es „mit den verschiedenen Fingern, die es halten sollen, richtig ausgreifen, um es sicher in der Schwebe zu halten. Die Hand passt zu dieser Bestimmung, die sie zu erfüllen hat". Das Gleiche gilt von dem rechten Fuße. Er kann nicht anders, als mit der Spitze den Boden berühren, da er von dem nachschleppenden Spielbeine nachgeschleift wird, während der Oberkörper sich auf dem Standbein vorwärts neigt und wendet."

„Sehen wir uns nun die Gestalt darauf an, welche Art von Haltung ihr der Künstler zum Zwecke der dargestellten Handlung gegeben hat, so fällt zunächst rein äußerlich die eckig gebrochene Führung der Linien oder kontrastirende Biegung der Glieder gegen einander auf. Die Hauptfrage wird aber sein, wie diese Art von Zug der Umrisse, der Kontrast in ihren Bewegungen von Glied zu Glied auch innerlich durch die Bewegungen derselben motivirt ist. Es handelt sich um eine gebrochene Bewegung, um die Darstellung „zweier aufeinander folgender, zusammenhängender Bewegungen, wie sie nach ihm für den Michelangelo so recht eigentümlich ist." Er steht auf dem linken Fuße und blickt nicht nur mit dem Kopfe, sondern wendet auch den Rumpf nach links, oder mit anderen Worten: die Spitze des linken Fußes ist einwärts, wie man sagt, d. h. nach links gerichtet im Verhältnis zum Oberkörper, weil dieser sich über ihn nach rechts hin gewendet hat. Das Spielbein oder hier das rechte, welches zuvor rechts zur Seite des Standbeines aufgestanden hat, wird nun vom Oberkörper an der Hüfte herabhängend nachgeschleift, und daher kommt es, dass es einwärts im Knie einknickend mit der Fußspitze den Boden anstreift. Dieses ungewöhnliche Verhältnis macht einen so eigentümlich eckig eingeknickten Eindruck."

1) Die Jugendwerke Michelangelo's. München 1891. S. 69.

2) Der Giovannino von Michelangelo im Museum zu Berlin. Preußische Jahrbücher, Juli bis Dezember 1891, S. 44 u. folg.

Durch die Biegung der Körperteile sucht der Johannes nach seiner Meinung das Beträufeln des Körpers mit Honig zu vermeiden, da er beide Hände über die Hüfte des Standbeines hinaus hält, und diese zweckmäßige Bewegung gesellt sich dann nach ihm zu der anderen, welche das Austrinken des Hörnchens vorbereitet.

„Der Eindruck dieser etwas künstlerisch verdrehten Bewegungskombination ist aber durchaus nicht etwa ein Bild kraftvoller Aktion. Die Drehung des Oberkörpers auf dem rechten Beine nach rechts ist ungewöhnlich, sie resultirt aus einem schlaffen Sichhängenlassen. Dazu kommt ferner, dass auch die gewöhnliche Einknickung der Hüfte des Standbeines hier besonders ausgesprochen ist, die darin besteht, dass die andere etwas von ihr hinabhängt, sie selbst aber stark heraustritt, und dies ist auch nicht die Folge einer kräftigen, sondern einer schwachen Muskelleistung. Also macht diese Haltung des Johannes einen weichlich schlaffen Eindruck, und mit diesem harmonirt denn auch die schmächtig halbwüchsige Bildung seines ganzen Körpers. Es bricht hier eben wie in keinem früheren uns erhaltenen Werke von Michelangelo seine Eigenart durch, die darin besteht, dass die Glieder in zerstreuten Bewegungen durch vereinzelte Bewegungsmotive eingestellt und durch eine lässige oder wenig frische und kraftvolle Muskelanstrengung erhalten werden."

„Die Art der Bewegungen des Johannes ist der des Bacchus verwandt. Das Spielbein des Johannes schleppt lässig nach, das des Bacchus fällt taumelnd vor, aber beide knicken sie kraftlos ein, und infolgedessen schleift die Fußspitze am Boden. Der Gegensatz der Zartheit und Plumpheit in beiden Gestalten ist nebensächlich neben dieser Verwandtschaft der Motive".

„Ferner ist das Motiv des kolossalen Knaben David in Florenz eine veränderte Bearbeitung des Motives der Johannesstatue. Es ist ein halbwüchsiger Jüngling wie der Johannes. Sie verhalten sich zu einander wie Spiegelbilder. An beiden der Arm auf der Seite des Standbeines abwärts, mit der Hand neben der Hüfte ausgestreckt, der nach der Seite des Spielbeines dagegen spitzwinkelig nach oben mit der Hand bis zur Höhe der Schulter gebeugt. Das Spielbein selbst zwar beim Johannes etwas nachschleppend, beim David etwas vorgesetzt, aber bei beiden lässig mit dem Knie einwärts einknickend, und nur eines total verschieden, der Blick, die Drehung des Kopfes beim Johannes über das Standbein, beim David über das Spielbein hinaus."

In seiner jüngsten Schrift kommt Henke[1]) dann noch einmal auf den Giovannino mit folgenden Worten zu sprechen: „Der Johannes steht schlaff eingeknickt linkswärts gewendet auf dem linken Fuß mit der Fußspitze einwärts, eine sehr ungewöhnliche Haltung, da man sich sonst immer auf dem einen Fuße nach der anderen Seite wendet. Warum steht der Johannes so nach links (man könnte sagen linkisch) hin gewendet? Er hat sich offenbar mit dem Honig selber die Beine nicht beträufeln wollen und hat beide, Wabe und Hörnchen, deswegen möglichst weit über seine Füße hinaus neben der linken Hüfte von sich weg gehalten. Und so hält er die Wabe noch und bleibt auch so stehen, während er jetzt dazu übergeht, das Hörnchen auszutrinken. Also eine Stellungskombination aus einem früheren und jetzigen Motiv."

Wie die Dinge nun liegen, glaube ich, wird es notwendig sein, von der Frage nach dem Urheber des Werkes einstweilen gänzlich abzusehen und dasselbe lediglich von anatomischen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Schwerlich wird wohl der folgende Satz irgend einen Widerspruch erfahren: *Jedes wahre Kunstwerk muss anatomisch und statisch richtig aufgebaut sein.*

Es fragt sich nun: entspricht der Giovannino diesen Anforderungen? Diese Frage lässt sich im allgemeinen mit Ja! beantworten. Somit ist der Statue ein besonderes Lob zu erteilen, wenn auch dieses Lob nicht uneingeschränkt ist. Fehler finden sich, wenn ihrer auch nur wenige sind.

Fehlerhaft ist zunächst die große Breite des rechten Handrückens. Misst man denselben über die Knöchel der vier letzten Finger, so beträgt die Breite rechts über 1 cm mehr als links, während der Unterschied bei halbwüchsigen Personen und Erwachsenen höchstens 0,5 cm zu Gunsten der rechten Hand betragen soll. Infolgedessen erscheint, namentlich von vorne gesehen, die rechte Hand plump. Unrichtig ist auch das übermäßig starke Vortreten des äußeren Kopfes des Oberarmstreckers rechts, wie es bei der Betrachtung der Figur von hinten zu Tage tritt.

Merkwürdig ist nun aber, wie trotz des anatomisch richtigen Aufbaues der Statue dieselbe bei dem ersten Betrachten den Eindruck einer nicht vollkommen richtig gearbeiteten macht. Das rechte Bein, welches thatsächlich und wie es innerhalb der

1) Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1892. S. 118.

Norm liegt, 1,5 cm länger ist als das linke, erscheint beträchtlich kürzer als dieses. Der Grund liegt meines Erachtens darin, dass das Fell fast horizontal über den Körper gelegt ist und rechts die Hüfte tiefer überschneidet als links.

Im übrigen ist der Körper so fein modellirt, lässt den Charakter der Haut, lässt die unvollkommenen, unausgebildeten, eckigen Formen des Körpers so ausgezeichnet hervortreten, dass man, wenn man sich auf den rein anatomischen Standpunkt stellt, erklären muss: die Statue ist schwerlich das Werk eines ganz jungen Künstlers, sondern lässt in der Technik und in der Wiedergabe der Formen einen erfahrenen und vielgewandten Meister erkennen. Statisch lässt sich der Statue auch nichts außerhalb des Bereiches des Möglichen Gelegenes vorwerfen, anders aber stellt sich die Sache in dem Augenblicke, wo man sie unter dem Gesichtspunkte der zweiten Forderung betrachtet:

Jedes wahre Kunstwerk soll das Motiv oder die Motive klar und deutlich zeigen.

Ist dies bei dem Giovannino der Fall? Diese Frage lässt sich nur zum Teil mit Ja! beantworten.

Das Motiv des Honiggenusses lässt sich wohl aus dem Vorhandensein der Honigwabe, sowie aus der Haltung des Kopfes und des Mundes ahnen, allein auf welchem Wege, oder besser gesagt mit welchen Mitteln der Johannes zu diesem Genuss gelangen wird, das tritt nicht klar hervor. Daraus erklärt es sich auch, dass Wilson sogar annahm, er habe einer Heuschrecke den Kopf abgebissen, oder er sei im Begriff, eine Wurzel zu verspeisen, beides ja nach der Legende Nahrungsmittel, von denen er lebte. Das kommt daher, dass das Ziegenhörnchen größtenteils durch die dasselbe haltenden Finger verdeckt ist, und dass das Stück, welches über die Hand hinausragt, namentlich bei der Betrachtung von vorne so undeutlich, unbestimmt und klein ist, dass es erst einer ganz genauen Besichtigung bedarf, um über dasselbe zur Klarheit zu kommen. Ich weiß dabei recht gut, dass oben ein Stück abgebrochen ist, ich habe aber diesen Umstand recht wohl in Rechnung gezogen, komme aber doch dabei zu keinem anderen Resultate. Dieser Umstand in Verbindung mit der ungeschickten Anordnung des Felles, dessen plumper, auf den Baumstamm niederhängender Zipfel auch nicht gerade rühmend zu erwähnen ist, sowie das in seiner Beziehung zum Felle durchaus unmotivirte Band, welches nur als ein Hilfsmittel dient, die darunter liegenden Körperformen besser hervorzuheben, lassen schon eher auf die Hand eines jugendlichen Künstlers schließen. Diese Erscheinungen gestatten aber auch den Schluss, dass die Statue von einem Künstler geschaffen wurde, der wohl einen ausgebildeten anatomischen Sinn nebst tüchtigem Wissen und hoher technischer Fertigkeit besaß, dem aber der Funke des Genius und somit auch der Sinn für das vollendet Schöne fehlte, und der im Bewusstsein seiner Ohnmacht zu künstlichen Mitteln greift, die wohl zuerst die Aufmerksamkeit erregen und verblüffen, die aber kaum von wahrhaft großen Künstlern angewandt werden und angewandt zu werden brauchen.

Weiter meine ich:

Jedes wahre Kunstwerk muss in Bewegung und Haltung einfach und ebenmäßig sein, d. h. jede im Motiv nicht liegende und jede über die Grenze des Natürlichen hinaus oder bis an dieselbe gehende Bewegung und Haltung muss vermieden werden. Werden solche Bewegungen und Haltungen dargestellt und zwar über die natürliche Grenze hinaus, so erscheinen sie bei dramatischen Darstellungen oder bei Darstellungen erhöhter Muskelthätigkeit als Verzerrungen, gehen sie dagegen bis an die Grenze des Natürlichen, so zeigen sie sich bei schwacher Muskelthätigkeit oder in der Ruhe als Geziertheiten.

Wie erscheint nun aber der Giovannino unter diesen Gesichtspunkten, welche man wohl ebenfalls als zutreffend anerkennen wird? An diesem Maßstabe gemessen, ist die Figur in jeder Beziehung geziert.

Der Beweis ist leicht zu führen, doch bevor ich darauf eingehe, möchte ich zuvor noch einiges über das Motiv, welches der Statue zu Grunde liegt und zu Grunde liegen soll, sagen, und ich glaube auf diese Weise am besten zu der Beantwortung der vorhin aufgestellten Frage überzuleiten.

(Schluss folgt)



NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

(Schluss.)



INE wichtige Erwerbung des Berliner Museums ist der unter Figur 7 abgebildete Kopf des Anakreon. Bekanntlich besaß die Sammlung Borghese in Rom zwei Bildnisstatuen, eine stehende und eine sitzende, von denen jene für Tyrtaeus, diese für Anakreon erklärt wurde. Durch die Auffindung einer mit Inschrift versehenen Büste in Rom wurde diese Annahme als falsch erwiesen, da der als Anakreon bezeichnete Kopf offenbar eine Kopie der stehenden, nicht der sitzenden Figur war, so dass für diese letztere noch der Name zu suchen bleibt. Die neue Berliner Büste, die offenbar zum Einsetzen in eine Herme bestimmt war, kommt ohne Zweifel dem Original von allen Kopien am nächsten, man darf vermuten, dass dies eine Bronzestatue war, und zwar die von Pausanias als auf der Akropolis befindlich bezeichnete, die demnach um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein muss. Der leise geöffnete Mund und die Neigung des Kopfes, die auch in der kapitolinischen Büste erhalten und für das Berliner Exemplar gleichfalls anzunehmen ist, passt recht wohl zu der Schilderung des Pausanias, nach der Anakreon singend, und zwar in Weinlaune vor sich hinsingend, dargestellt war. (Fig. 7.)

Eine andere bedeutsame Erweiterung unserer Kenntnis griechischer Denkmäler ist uns durch die in Saïda, dem alten Sidon, gemachten Ausgrabungen vermittelt worden. Während bei den griechischen und römischen Städten gewöhnlich die aus der Stadt führenden Straßen rechts und links mit Grabdenkmälern besetzt sind, hat man in Sidon die Toten bald hier bald dort in der Umgebung bestattet, indem man überall da, wo der leicht zu bearbeitende Kalkstein gefunden wurde, in die Tiefe ging, um dort die in Sidon üblichen Grabkammern anzulegen. Derartige Grabkammern sind schon seit langer Zeit bekannt und durchforscht worden, leider meist so, dass die Ausgrabung nur im Geheimen vorgenommen und die gewonnene Ausbeute unter Verschweigung des Fundortes in den Handel gebracht und in alle Welt zerstreut wurde.

Von hervorragender Bedeutung war der 1855 entdeckte Sarkophag des Eschmunazar, der sich als Sohn des Tabnit bezeichnete, ein die menschliche Gestalt nachahmender Sarkophag, der durch den Herzog von Luynes in den Louvre gelangt ist. Um die Fragen, die durch seine Auffindung sich aufdrängten, zu lösen, wurde 1860 die bekannte Expédition de Syrie unter Renan ausgeschickt, doch trotz aller Nachforschungen und Ausgrabungen, die Renan damals angestellt hat, ist es nicht gelungen, das Rätsel zu lösen. Heute hat der Zufall darauf eine Antwort in einer Deutlichkeit gegeben, wie man nie hätte erwarten können, und zugleich sind eine Reihe von Denkmälern an das Licht gezogen worden, die für die Kunstgeschichte von einschneidender Bedeutung sind.

Im Jahre 1887 grub Mehmed Scherif, Eigentümer eines unfruchtbaren Feldes, Ayaa genannt, östlich von Saïda, ungefähr 1550 m vom Meer entfernt, auf seinem Eigentum nach, um Bausteine zu gewinnen. Am 2. März meldete er dem Kaimakam von Saïda, dass er auf einen Brunnen von 13 m Tiefe gestoßen sei, der allem Anschein nach zu einer antiken Begräbnisstätte führe. Der Kaimakam sendete sofort einen Ingenieur, Bechara, zur Berichterstattung ab, und dieser gewahrte bald, dass von dem Brunnen, dessen Höhlung gleichsam als centraler Eingangsraum diente, sieben, teilweise in verschiedener Höhe liegende Grabkammern zugänglich waren, die sieb-

zehn wohlerhaltene, wenngleich ihres Inhaltes schon im Altertum beraubte Sarkophage aus Kalkstein oder aus schwarzem oder weißem Marmor enthielten, die zum Teil mit gut erhaltenen und polychrom bemalten Skulpturen geschmückt waren. Auf die Nachricht von dieser Entdeckung eilte der Generaldirektor der türkischen Museen, Hamdy Bey, sofort nach Saïda, und durch seine Bemühungen gelang es, nachdem ein schräg nach oben geführter Tunnel angelegt war, die sämtlichen Sarkophage innerhalb von 25 Tagen wohlbehalten aus der Tiefe herauszuziehen, nach dem Meere zu führen, auf Flößen nach dem Schiffe hinzubringen, sie dort zu verfrachten und glücklich ohne jeden Unfall nach Konstantinopel überzuführen. Was für Schwierigkeiten bei diesem Transport zu überwinden waren, kann man ermessen, wenn man hört, dass der eine Sarkophag 3,30 m lang ist und ein Gewicht von 15 Tonnen besaß. Nach der Ankunft in Konstantinopel sind die Sarkophage bis zur Fertigstellung des für sie besonders bestimmten Museums in einem Verschlage vorläufig aufbewahrt worden, wo der Bildhauer Osgan Effendi die Anfügung aller der seit alter Zeit oder neuerdings[1]) abgebrochenen Bruchstücke unternahm; seit 1891 ist der Pavillon vollendet und künstlerisch verziert, so dass die Aufstellung der Sarkophage darin hat erfolgen können. Das Gebäude, 64 m lang, enthält zwei Säle, in denen die Sarkophage aufgestellt und der Besichtigung durch das Publikum zugängig gemacht sind. Ihre Zahl ist übrigens inzwischen noch gewachsen.

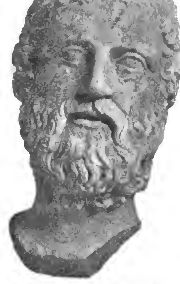


Fig. 7. Kopf des Anakreon. Nach Jahrb. d. Inst. VII, T. 3.

Gleich bei dem Herausziehen der Sarkophage hatte Hamdy Bey das Glück, geleitet durch ein von antiken Schatzgräbern geschlagenes Loch, noch ein neues unterirdisches Grabgemach zu entdecken, in dem man unter einer vierfachen Reihe von kolossalen Platten einen Sarkophag von menschlicher Gestalt fand, der außer einer phönizischen Inschrift noch ägyptische Hieroglyphen trug. Dadurch ist die von Renan vergebens angestrebte Lösung mit einemmal gefunden: der in dem Sarkophag Bestattete war Tabnit, der Vater des Eschmunazar, König von Sidon, und durch die ägyptischen Hieroglyphen ergab sich, dass der Sarkophag nicht in Sidon etwa angefertigt war, sondern, nachdem er mehrere Male in Ägypten selbst zur Bestattung gedient hatte, als Handelsware nach Sidon gelangt und dort für das Begräbnis des Königs verwendet worden war. Dasselbe gilt nun auch für Eschmunazar's Sarkophag, bei dem man die Vorsicht gebraucht hatte, die hieroglyphische Inschrift wegzumeißeln, und während man früher geneigt war, für den Sarkophag des Louvre ungefähr das achte vorchristliche Jahrhundert als Entstehungszeit anzunehmen, stellt sich nun heraus, dass beide Könige, Tabnit sowohl wie Eschmunazar, in die Zeit der Ptolemäer gehören.

Was von den aus Ägypten eingeführten Sarkophagen gilt, muss auch für die anderen in den Grabkammern gefundenen Sarkophage gelten, sie sind nicht etwa in Sidon angefertigt worden, sondern als fertige, ja meist wohl schon anderweitig gebrauchte Ware dorthin gelangt. Dadurch sind eine Zahl von Sarkophagen in den Grabkammern vereinigt worden, die ganz verschiedene Epochen der griechischen Kunst, von Phidias bis zu Lysippos hinab, vertreten.

Die griechischen Sarkophage brauchten, um wertvoll zu erscheinen, gar nicht erst mit Skulpturen verziert zu sein, sie sind architektonische Kunstwerke in sich, die gewöhnlich die Form des Tempels nachahmen, während bei den römischen Sarkophagen der Kunstwert nur in der Ausschmückung durch das Relief liegt und, sobald man sich dies wegdenkt, ein nacktes Gebrauchsgefäß übrig bleibt. Aber auch bei den griechischen Sarkophagen wird man die mit Skulpturen ausgeschmückten natürlich in erste Reihe stellen, besonders wenn die Skulpturen solche kunstgeschichtlich wichtige Denkmäler sind, wie in unserem Falle.

Nur vier Sarkophage sind mit Skulpturen versehen, die hier kurz erwähnt werden dürfen.

1) Die Sarkophage hatten durch die antiken Leichendiebe nur geringen Schaden erlitten, viel größeren aber durch die bis zur Ankunft Hamdy Bey's in die Gräber eingedrungenen Besucher, von denen viele sich nicht gescheut haben, Bruchstücke zur Erinnerung sich herabzuschlagen. Eines großen Teils derselben ist man glücklicherweise wieder habhaft geworden.

Der erste, offenbar an Zeit älteste, dessen Bildwerke man als den Parthenonskulpturen gleichzeitig bezeichnen muss, trägt die bekannte Form des lykischen Sarkophags, d. h. über dem eigentlichen Körper des Sarkophags erhebt sich ein hoher, mit einer Art Spitzbogen gewölbter Deckel. Das hohe Piedestal, auf dem diese Sarkophage regelmäßig zu stehen pflegen, hat der Händler nicht mit nach Sidon gebracht, sondern nur den oberen Teil, den eigentlichen Sarkophag; er ist mit einem Kentauren- und Amazonenkampf, einer Löwen- und einer Eberjagd verziert.

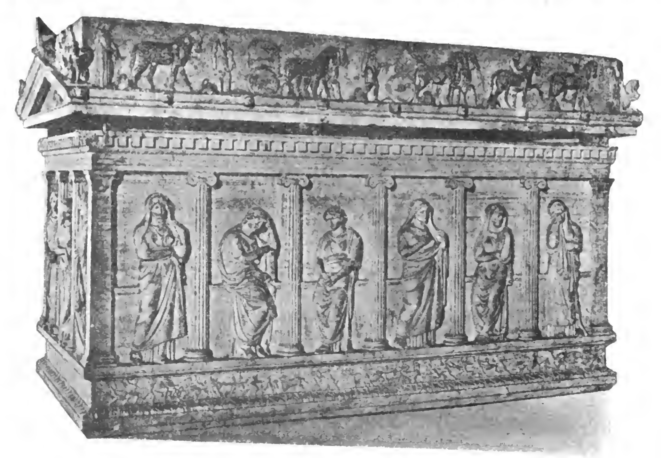


Fig. 8. Sarkophag aus Saida in Konstantinopel. Nach Gazette des Beaux-Arts, 1892, 1. Hälfte. S. 95.

Während dieser in dem Stil seiner Skulpturen Anklänge an Phidias zeigt, wird man geneigt sein, den zweiten Sarkophag (vgl. unsere Abbildung Fig. 8), der gewöhnlich le sarcophage des pleureuses genannt wird, dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuzuschreiben.

Der Sarkophag ist als ionischer Peripteros gedacht, mit Pfeilern statt Ecksäulen an den vier Ecken und mit einer zwischen den Säulen sich hinziehenden Balustrade. An diese gelehnt oder auf ihr sitzend erblickt man rings um den Sarkophag achtzehn Frauengestalten in klagender Haltung. Alle sind mit Chiton und darüber mit Himation bekleidet, das sie gewöhnlich schleierartig über den Hinterkopf gezogen haben. Auch um die Basis des Tempels herum zieht sich eine figurenreiche Darstellung; dort sieht man gegen hundert Personen, die Hirsche, Bären und andere Tiere jagen. Der Umstand, dass man innerhalb des Sarkophags neben den Gebeinen des Besitzers die Reste von vier Jagdhunden fand, lässt darauf schließen, dass der Bestattete ein großer Freund der Jagd war und dass man deshalb für ihn den so ausgeschmückten Sarkophag ausgewählt hat.

Das Dach des Sarkophags zeigt an den vier Ecken je eine gelagerte Sphinx und in den Giebeln trauernde, um den Leichenhügel gelagerte Figuren. Auf die Bestattung bezieht sich auch die Darstellung einer Art von Balustrade, die rings um das Dach gelegt ist; man sieht dort den Trauerzug, voraus gehen zwei Pferde des Verstorbenen, von Männern, die neben ihnen gehen, geleitet; darauf folgt der Kriegswagen, darauf ein Viergespann, das nach der gewöhnlichen Deutung den Sarkophag des

Verstorbenen zieht, von einem vorausgehenden Manne an den Zügeln geleitet. Gegen die Deutung auf einen Sarkophag lassen sich aber viele Gründe vorbringen; erstens würde man natürlich erwarten, den Sarg in derselben Form dargestellt zu sehen, wie der ist, in dem der zu Ehrende bestattet worden ist, d. h. als ionischen Tempel; zweitens müsste der Sarg nicht quer, sondern der Länge nach, und zwar auf einen vierrädrigen Wagen gestellt sein; ferner aber ist es ganz ungewöhnlich, auf einem griechischen Sarkophag den Transport eines *geschlossenen* Sarges dargestellt zu finden, da in Griechenland, im Altertum wie noch heute, die Särge überall da, wo Bestattung herrschte, offen zum Grabe getragen und dort erst geschlossen zu werden pflegten. Sind doch deshalb die Sarkophage von Klazomenae an der Oberseite des Unterteils kostbar verziert, während als Deckel nachher ein beliebiger flacher Stein verwendet wird. Viel natürlicher scheint es mir, in dem fraglichen Gestell den gedeckten Reisewagen des Verstorbenen, der in ähnlicher Form mehrfach vorkommt, zu sehen. Nebenbei sei übrigens bemerkt, dass die Art, wie die nur in Malerei ausgedrückten Zügel von dem vorausgehenden Manne gehalten werden, für die Ergänzung des Ostgiebels in Olympia im Curtius'schen Sinn nicht unwichtig ist. Ein Mann, der das Leibross des Verstorbenen führt, und eine in klagender Haltung dargestellte Figur machen den Schluss.

Der dritte Sarkophag, mit Darstellungen aus dem Leben eines orientalischen Dynasten, erinnert lebhaft an ähnliche Scenen aus dem Reliefschmuck des Mausoleums in Halikarnass; leider sind hier die Einzelheiten ziemlich zerstört. Um so besser ist dafür der vierte, der sogenannte „Alexandersarkophag“, erhalten; während nämlich bei den anderen die ursprünglich alle Flächen deckende Polychromie bis auf mehr oder weniger geringe Spuren verschwunden ist, sind hier die Farben in einer ganz erstaunlichen Frische erhalten. Auch die architektonische Form verdient eine genaue Betrachtung. Der Fuß ist nach Art der ionischen Säulen aus Hohlkehlen und Polstern zusammengesetzt, die mehrfach mit dem Flechtornament überzogen sind; darauf erhebt sich der viereckige Körper des Sarkophags, der zur Aufnahme des Leichnams dient, auf allen sechs Seiten mit Darstellungen geschmückt, die uns weiter unten noch beschäftigen werden. Darüber folgt ein mit kunstreichem Mäander verzierter Architrav, über diesem ein Fries, den eine Ranke wilden Weins ziert (gelb auf Purpurgrund). Das darüber folgende Dach ist scheinbar mit Marmorziegeln gedeckt; Köpfe von Steinböcken mit drei Hörnern dienen als Regenspeier, Masken, die strahlenförmig mit Blättern ausgeschmückt sind, als Stirnziegel und Firstziegel. Auch die vier Ecken des Daches sind geschmückt, je mit einem gelagerten Löwen, und als Giebelakroterien dienen endlich Doppelpalmetten zwischen zwei geflügelten Greifen.



Fig. 9. Relief des sog. Alexandersarkophags aus Saïda in Konstantinopel. Nach Gazette des Beaux-Arts, 1892, 2. Hälfte. S. 190.

Die Darstellungen, mit denen der Körper des Sarkophags geschmückt ist, beziehen sich auf Kämpfe zwischen Griechen und Persern, oder Jagden, bei denen beide Völker vereint thätig sind.

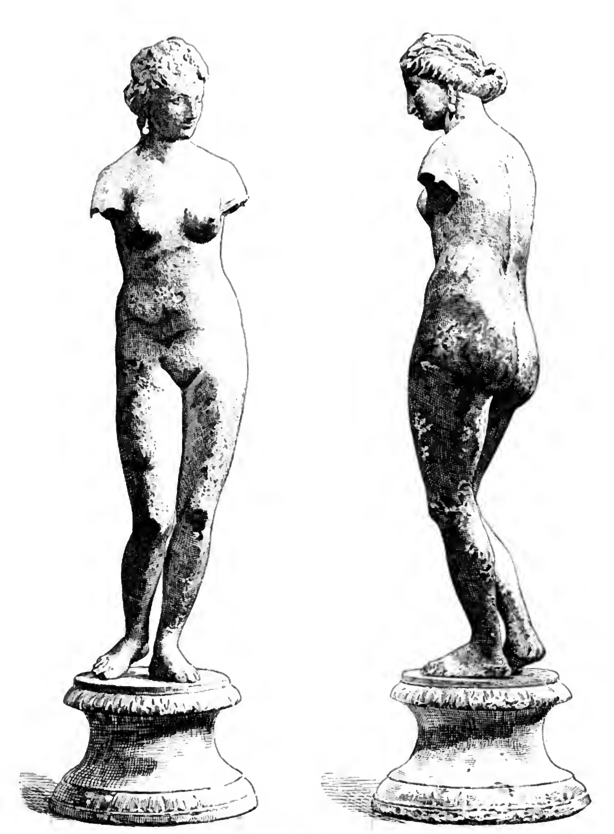


Fig. 10 und 11. Aphrodite, Bronze der Sammlung Tyszkiewicz zu Paris. Nach Mon. ant. pubbl. per cura dei Linc. I, S. 965.

Da der eine der Griechen unzweifelhaft eine große Ähnlichkeit mit Alexander dem Großen zeigt, so hat man gleich nach der Auffindung den Sarkophag mit dem Namen Alexander's bezeichnet, ja ungeachtet der bestimmten Nachrichten, die uns über die Bestattung des jugendlichen Königs in Alexandria hinterlassen sind (so wissen wir z. B., dass dem Augustus der Leichnam Alexander's in Alexandria gezeigt worden ist), hat man ganz ernsthaft den Versuch gemacht, zu beweisen, dass Alexander in Sidon habe begraben werden können. Andere, für welche die Bestattung Alexander's in Alexandria feststand, haben wenigstens annehmen zu können geglaubt, dass in dem Sarkophag einer der Generäle des Welteroberers bestattet worden sei, zu dessen Ehren die Ausschmückung des Sarkophags mit der Figur Alexander's ja wohl erklärlich wäre. Aber alle diese Deutungen verschwinden vor der einen Thatsache, dass nicht die Person Alexander's, sondern die eines persischen Fürsten in den Vordergrund als Hauptperson gerückt ist; er ist es, der alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, während die Figur Alexander's nur als Nebenfigur erscheint. Er ist dargestellt, wie er mit Hilfe seiner Diener einen Panther jagt, ferner wie er einen Griechen niederwirft, ferner im Kampf mit einem Löwen, der ein Pferd an der Brust gepackt hat, und schließlich im Kampf mit Alexander selbst. Th. Reinach, der in der Gaz. d. b. a. 1892, I, S. 89 und II, S. 177 eine vorläufige Besprechung der Sarkophage giebt (er ist Mitarbeiter an dem Prachtwerk „Une nécropole royale à Sidon, par Hamdy Bey et Théodore Reinach, Paris, Leroux"), schließt hieraus, dass der ursprüngliche Besitzer des Sarkophags, ein persischer Dynast, ursprünglich Gegner des Alexander gewesen sei, dann aber, nach der Besiegung des Königs und der Übernahme der Herrschaft durch Alexander, als Freund und Genosse des Macedoniers aufgetreten sei, was an sich ja möglich ist. Jedenfalls werden die Skulpturen dadurch an das Ende des vierten Jahrhunderts gerückt, eine Bestimmung, die mit dem, was durch stilistische Würdigung derselben sich ergiebt, völlig in Einklang steht. (Fig. 9.)



Fig. 12. Der betende Knabe, neue Ergänzung Nach Arch. Anz. 1890, S. 165.

Bevor wir diesen wunderbaren Fund von Sidon verlassen, verlohnt es sich, noch ein paar Worte über die polychrome Behandlung, besonders des zuletzt geschilderten Sarkophags zu sagen. Die Farben, die zur Verwendung gekommen sind, sind folgende: Violett, Purpurfarbe, Blau, Gelb, Rot, Rotbraun und vielleicht eine Art Rußbraun; ob alle diese Farben einfach oder zusammengesetzt sind, steht noch dahin und wird vielleicht durch weitere Untersuchungen noch geklärt werden, aber jedenfalls sind die einmal für die Verwendung bestimmten Farben einfach verwendet worden, es sind nur einfache, nicht gebrochene Töne angewandt worden. Mit Recht hat der Künstler, der die Bemalung der Skulptur übernommen hat, darauf verzichtet, von seiner Palette her Licht und Schatten über die Fläche zu verteilen, nein, er hat einfach der Sache entsprechend einheitliche Farben über die Flächen gelegt, indem er es der Skulptur überließ, durch Höhen- und Tiefenwirkung Licht und Schatten über das Ganze auszubreiten. Wie vorauszusehen war, sind nicht etwa bloß die Gewänder durch Farbe hervorgehoben, sondern auch die nackten Körperteile sind farbig gehalten, die Griechen heller, die Asiaten dunkler, und auch die Augen sind genau bezeichnet, sowohl die Iris als auch die Pupille, und zwar hat der Maler den Griechen braune, den Persern blaue Augen gegeben. Sobald die farbigen Tafeln vorliegen, die man in dem Werke von Hamdy Bey erwarten darf, wird es sehr erwünscht sein, dass auch nach dieser Seite hin für weitere Kreise durch Nachbildungen der farbigen Reste eine genauere Kenntnis von der Polychromie der Alten verbreitet wird; ist doch zu hoffen, dass auf solche Weise die mannigfachen Vorurteile, die noch heute in Künstlerkreisen besonders gegen die Polychromie herrschen, allmählich verschwinden, wenn sie sehen, was für wunderbare Erfolge mit dieser Färbung zu erreichen sind.

Für die spätere Zeit ist der Kunstwissenschaft ein Zuwachs durch die Veröffentlichung einer herrlichen Bronze zu teil geworden, die sich in der berühmten Sammlung Tyszkiewicz zu Paris befindet (Mon. ant. pubbl. per cura dei Linc. I, S. 965); sie soll aus Griechenland stammen. Doch ist, wie gewöhnlich in solchen Fällen Genaueres, über die Her-

kunft nicht zu erfahren. Die Statuette ist 0,263 m hoch, abgesehen von der Basis, die 0,018 misst. Die Arme sind erhalten, sie waren besonders gegossen und dann angelötet; bei dem Loslösen der Arme sind einige Teilchen der Oberarme an den Unterarmen mit sitzen geblieben. Die Statuette ist mit prachtvoller Patina überzogen, außer an einigen Stellen, wo die unmittelbare Nähe von Eisen ihr Flecke von Eisenoxyd zugezogen hat, namentlich auf den Haaren oberhalb der Stirn. Sonst ist sie vorzüglich erhalten, ja sie genießt den ganz besonderen Vorzug, dass bei ihr die Ohrringe in den Ohrläppchen erhalten geblieben sind; diese bestehen aus feinem Golddraht, auf den eine Perle aufgezogen ist; darauf ist der Draht durch die Ohrlöcher gezogen und spiralförmig um den unteren Teil bis zur Perle hin gewickelt. Die Bedeutung und Haltung der Figur ist keinem Zweifel unterworfen, es ist Aphrodite, die mit der rechten Hand ihre Brust, mit der linken die Scham deckt, also in der von der Venus des Kapitols und der Mediceischen Venus her bekannten Haltung, die mehr oder weniger auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeht. Wie es scheint, steht die Bronzestatuette dem Werk des Praxiteles näher als selbst die kapitolinische Statue; vor allem im Haar, das hier bei weitem einfacher und dem der Knidierin ähnlicher ist, als bei der Venus Capitolina, aber auch der Körper scheint strengere Formen aufzuweisen, als bei der kapitolinischen Marmorfigur. Allerdings fehlt bei der Statuette das danebenstehende Gefäß, durch welches das Bad angedeutet und die Nacktheit der Figur motivirt wird, es scheint, als ob der Hersteller der Bronze diese Zusätze als solche angesehen habe, die erst vom Marmorarbeiter als Stütze zugefügt wurden, deren er bei der Bronze entraten konnte. (Fig. 10 u. 11.)

Als eine wenigstens teilweise neu gefundene Antike darf sich auch der bekannte „Betende Knabe" des Berliner Museums darstellen. Seine Geschichte, die bis dahin in völliges Dunkel gehüllt war, hat in letzter Zeit vielfache Aufklärungen erfahren; es hat sich herausgestellt (Jahrb. d. Inst. I, S. 8 ff.), dass die Statue wahrscheinlich aus der Sammlung Grimani in Venedig in den Besitz des Intendanten Nicolas Foucquet, und von da nach dem Sturz desselben in die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen übergegangen ist, aus der sie nach kurzem Aufenthalt im Palais Liechtenstein Friedrich der Große für 5000 Thaler erworben hat. Zugleich ist festgestellt worden, dass die Arme der Figur wahrscheinlich für Foucquet in Paris ergänzt worden sind. Der Wunsch des Sammlers van Branteghem in Brüssel, einen Bronzeabguss der Statue mit neu ergänzten Armen zu besitzen, brachte die erwünschte Gelegenheit, der Frage nach der Ergänzung der Arme näherzutreten, und so hat sich durch die Versuche des Bildhauers Herrn Gomansky, der sich der Unterstützung Siemering's erfreuen konnte, herausgestellt, dass, wie Rauch schon bei einer nach dem betenden Knaben angefertigten Figur ausgeführt hat, die Arme mehr gehoben werden und die Finger einfacher emporgestreckt gebildet werden müssen, um die ursprüngliche Haltung herzustellen (Fig. 12). Ohne dass man behaupten kann, dass jetzt dem betenden Knaben die ursprüngliche Haltung wirklich wiedergegeben sei, wird jeder doch einräumen, dass bei der Vergleichung der neu gefundenen Haltung mit der alten jener der Vorzug einer größeren Einheitlichkeit und Natürlichkeit nicht abzusprechen ist.

Wie der „Betende Knabe" in Berlin, hat auch der Apollo von Belvedere in letzter Zeit vielfache Beachtung gefunden. Es hat sich herausgestellt, dass die allgemeine Angabe, er sei in Porto d'Anzio gefunden, nicht auf Wahrheit beruht, sondern dass er in der Commenda von Grotta ferrata zu Tage gekommen ist (Jahrb. d. Inst. 1890, S. 50). Auch ist jetzt sicher geworden, dass der rechte Unterarm ergänzt ist; ja Winter (Jahrb. d. Inst. 1892, S. 164) zweifelt schon an der Zugehörigkeit des linken Arms. Ebenso ist man immer mehr geneigt, die Bedeutung des sog. Stroganoff'schen Apollo für die Ergänzung der linken Hand (mit der Ägis) abzuweisen (Bull. mun 1889, S. 407, l'Apollo del Belvedere e la critica moderna, von Gherardo Ghirardini, nach den Untersuchungen von Hoffmann in Straßburg), so dass schließlich die alte Ergänzung mit dem Bogen doch als die richtige erscheinen muss.

R. ENGELMANN.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Victor Olgyay-Matirko, der Urheber der Originalradirung „Winter am See“, die diesem Hefte beigegeben ist, hat sein Motiv dem Neusiedler See (Ödenburger Komitat) entnommen, dessen Ufer ihm bereits Stoff zu einer größeren Radirung (bei Stiefbold & Co. in Berlin) geboten haben. Der Künstler ist ein Schüler Géza von Meszöly's; er stellt mit Vorliebe Winterbilder dar. Die Unterweisung in der Radirung verdankt er dem Radirer Th. Alphons.

Das Jahresheft des Weimarischen Radirvereins darf seinen Vorgängern mit Fug und Recht zur Seite treten; es enthält wiederum vierzehn Blatt, die das Bestreben der Künstler, echte Malerradirungen zu schaffen, deutlich erkennen lassen. Den Anfang macht *Konrad Ahrendts* mit einem Waldinnern, dem eine Rehfamilie als Staffage dient. Das Blatt ist solid ausgeführt; es könnte einen sehr hübschen Wandschmuck bilden, da es groß im Format und sehr ansprechend ist. Die darauf folgenden Landschaften von *Arp* und *Asperger* sind trübe und arm an Gegensätzen, fallen daher nicht so sehr ins Auge. Vortrefflich wie immer sind die Studien von *Brendel* „Zum Stall“, Schafe, die zu ihrer Behausung getrieben werden, und „Stallruhe“, eine Anzahl Schafe, die ein beschaulich-verdauliches Dasein führen. Ein Mondaufgang von *L. v. Cranach* ist satt im Ton, aber etwas weichlich; viel Selbständigkeit und Wahrheit zeigt die Porträtstudie von *O. Froelich*; warum hat der Künstler aber diesem Kopf das „Oberstübchen“, beschnitten? Zu loben ist an dem Blatt die freie, voraussetzungslose Technik. Kühn, skizzenhaft, aber markig erscheinen die Improvisationen von *Gleichen-Rußwurm's*, der auf den Spuren Liebermann's wandelt und es völlig verschmäht, seine Platte zu ciseliren. Des Beschauers Auge muss ergänzen, was der Künstler absichtlich fehlen ließ. *Th. von Hagen's* Beitrag „Am Niederrhein“ spricht für sich selbst, wir legen es als Probe vor. Eine Helldunkelstudie von *O. Rasch* ist mit Behutsamkeit und Fleiß ausgeführt; das Blatt stellt ein Pärchen im eifrigen Zwiegespräch vor. „Sie“ hat bei der Erzählung, die ihr ganzes Interesse in Anspruch nimmt, die Näherei sinken lassen; „er“ scheint ein Handegen in Civil zu sein, denn in seinem Gesicht glauben wir eine Schmarre zu sehen, die über die Nase geht. Die Scene ist anspruchsloser Art, doch liegt etwas Stillvergnügtes darin. Eine Dorfprinzessin von *O. Schulz* probirt den Kopfputz ihrer Großmutter, ein gut gezeichnetes, aber etwas hausbackenes Bildchen; eine sumpfige Waldlandschaft von *O. Weichberger* macht den Beschluss. Die obere Partie des letzten Bildes ist gut beobachtet, bei der unteren sind die Massen nicht wohl gegliedert, daher herrscht hier etwas Unklarheit.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Vict

rung „W

hat sein

entnomm

Radirung

Der Kün

mit Vorl

Radirung

Das

seinen V

enthält

Künstler,

kennen

einem W

Das Blatt

schen Wa

ansprechen

Arp und

fallen dah

sind die S

ihrer Beh

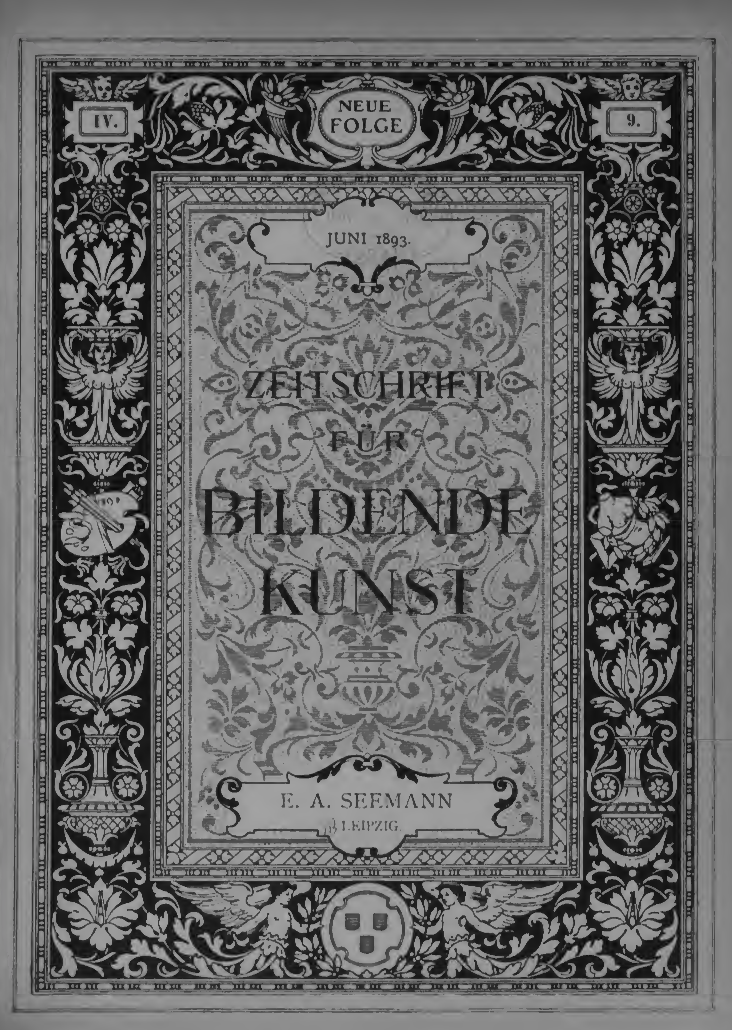
Anzahl Sch

Ein Mond

etwas wei

Hera




IV.
NEUE FOLGE
9.
JUNI 1893.
ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE
KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis [illegible] **Kunstgewerbeblatt** [illegible] **Kunstchronik: 30** [illegible]
Ohne [illegible] Kunstgewerbeblatt [illegible] **mit** [illegible] 25 Mark.

Inhalt des neunten Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des neunten Heftes.

ABBILDUNGEN.



ATTISCHES GRABRELIEF IM HAAG.

ATTISCHE GRABRELIEFS[1]).

VON *AD. MICHAELIS.*

MIT ABBILDUNGEN.

ON dem reichen Antikenschatze, den das Nationalmuseum an der Patissiastraße zu Athen in seinen Räumen vereinigt, fesselt keine Abteilung den empfänglichen Sinn des Besuchers in höherem Maße als der große Saal der Grabreliefs. Hier ist eine Welt von Schönheit und Anmut vereinigt, von welcher auch die bedeutendsten europäischen Museen nur vereinzelte Bruchstücke aufzuweisen haben. Sind auch für den Kunstforscher die ebendort aufbewahrten Überbleibsel archaischer Kunst von mindestens gleicher Bedeutung, dem Kunstfreunde geht nirgends das Herz so auf wie angesichts der sinnig schönen Denkmale, mit denen einst die alten Athener die Ruhestätten ihrer Toten schmückten. Das Andenken an die stillen weihevollen Stunden, die ihm deren Betrachtung gewährt hat, wird zu den köstlichsten Erinnerungen gehören, die er in die Heimat zurückbringt.

Nicht so bequem und ungestört war ein solcher Genuss vor einem Menschenalter, als den antiken Skulpturen Athens noch kein gemeinsames Unterkommen bereitet war. Die Hauptmasse der Grabreliefs befand sich damals in dem sog. Theseustempel, aber nur enge Pfade führten durch den Wirrwarr der dort aufgespeicherten Schätze, und es war schwer, in dieser Rumpelkammer zu der ruhigen Sammlung zu gelangen, die grade diese Zeugnisse inniger Empfindung vor allen verlangen. Noch übler stand es um die Stücke, denen der schlecht umzäunte Platz an der sog. Hadriansstoa ein unsicheres Obdach bot. Was davon an den Wänden befestigt oder auf dem Boden aufgestellt war, das war allen Unbilden des Wetters und allem Übermut der Gassenjugend ausgesetzt, und was die weise Fürsorge des damaligen Generaldirektors der Altertümer mit der Reliefseite auf den Boden gelegt oder gegen die Mauer gestellt hatte (es waren nicht grade die schlechtesten Stücke), das blieb natürlich den Blicken gewöhnlicher Sterblicher ganz entzogen.

In solche Zeiten gehen die bescheidenen Anfänge des Werkes zurück, dessen erste Lieferungen nunmehr vorliegen. Der Herausgeber Alexander Conze und der Schreiber dieser Zeilen brachten im Sommer 1860 einige Monate in enger Studiengemeinschaft in Athen zu, jeder seine eigenen Ziele verfolgend und jeder des anderen Interessen teilend. Während Conze seine Aufmerksamkeit zumeist den Überresten der frühesten Kunstperioden zuwandte, begann ich alle Grabreliefs, die damals erreichbar waren, genau zu beschreiben und so weit wie möglich zu skizziren; denn Skulpturen zu photographiren war damals außerhalb Roms noch wenig üblich. Conze nahm an diesen Studien eifrig teil, und was er fand stellte er mir zur Verfügung oder wies mich darauf hin. Die Absicht ging auf ein möglichst historisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Grabreliefs mit

1) Die attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von *Alexander Conze* unter Mitwirkung von Ad. Michaelis, Ach. Postolakkas, Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alfr. Brückner. Berlin, Verlag von W. Spemann. Heft 1—3 (Taf. 1—75 nebst Text), 1890—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Vorlagen zu bringen, die zum Teil den schon ausgegebenen Heften, zum Teil den noch nicht publizirten Tafeln des Werkes entnommen sind. Zur Ergänzung dienen einige Skizzen aus dem in demselben Verlage erschienenen Verzeichnis der Berliner Skulpturen, dessen Besprechung sich oben S. 112 ff. findet.

einigen Abbildungen charakteristischer Muster. Ähnliche Studien in Oberitalien, im Britischen Museum, in Paris ergänzten das in Athen und sonst in Griechenland gesammelte Material. Im ganzen ergaben sich 5—600 Nummern.

Ein Antrag an die Berliner Akademie um eine Beihilfe zur Ausführung des Plans blieb infolge von Ed. Gerhard's Tod liegen. Schon sehr bald aber mussten jene Vorarbeiten als ganz unzulänglich erscheinen gegenüber den rasch sich mehrenden Funden neuer wichtiger Stücke in Griechenland selbst. Ebenso ward es immer deutlicher, dass ein bloßer Katalog den mannigfachen Interessen, die diese Gruppe von Kunstwerken bietet, den gegenständlichen, stilistischen, kunstgeschichtlichen, nicht gerecht werden könne. Hierzu bedurfte es reicher und guter bildlicher Wiedergabe, wie sie sich mittlerweile mit Hilfe der Photographie leichter erzielen ließ. Der Gedanke, eine möglichst vollständige Sammlung griechischer Grabreliefs in Abbildungen zu veranstalten, lag ganz in derselben Richtung, in der schon Gerhard und Brunn mit ihren Sammlungen etruskischer Spiegel und Urnenreliefs vorgegangen waren und in der zu Anfang der siebziger Jahre von verschiedenen Seiten Pläne zur Sammlung der römischen Sarkophage, der griechischen Terracotten, der antiken Statuen entworfen wurden. Was sich für die griechischen und lateinischen Inschriften bewährt hatte, durch vollständige Sammlung und kritische Herausgabe des gesamten Stoffes eine neue feste Grundlage für die wissenschaftliche Bearbeitung zu schaffen, das ward mehr und mehr als ebenso notwendig für die antiken Kunstwerke erkannt, wenn die Archäologie von der mehr oder weniger zufälligen Behandlung unvollständigen Materials zur sicheren methodischen Bewältigung der gesamten künstlerischen Überlieferung vordringen sollte. Hier hieß es *viribus unitis* vorgehen; denn dass dergleichen umfassende Unternehmungen die Kräfte eines einzelnen überschreiten, liegt auf der Hand.

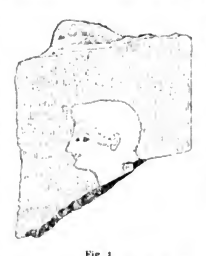


Fig. 1
Gemalter Jünglingskopf. Berlin, Nr. 734.

Zu rechter Stunde kam Conze, nachdem er seit kurzem in Wien ansässig geworden war, auf die nie ganz vergessene, aber doch beiseite geschobene Aufgabe zurück. Am 3. März 1873 legte er in vollem Einverständnis mit mir der Wiener Akademie den Plan einer möglichst vollständigen Sammlung der griechischen Grabreliefs vor. Die Akademie gab alsbald ihre Zustimmung zur Ausführung, in der richtigen Einsicht, dass ein volles Eintreten Österreichs in die archäologische Mitarbeit sich nicht etwa auf die Erforschung der heimischen Altertümer beschränken dürfe, sondern auch das Angreifen einer solchen allgemeineren Aufgabe größeren Stils erheische. Eine Kommission ward eingesetzt, die Mittel bewilligt. Was wir beide bisher gesammelt hatten, konnte als Grundstock und als Wegweiser für weiteres Suchen dienen, aber alles war von neuem anzufassen. Dass die Photographie so weit wie irgend möglich heranzuziehen sei, konnte nicht zweifelhaft sein, ebensowenig, dass der Hauptthebel zunächst in Athen angesetzt werden müsse. Da erwiesen sich denn die aufopfernde Freundschaft und der wissenschaftliche Eifer des aus Triest gebürtigen, seit lange in Athen ansässigen Numismatikers Achilleus Postolakkas als überaus hilfreich. Treueren, sorgfältigeren, zuverlässigeren Händen konnte die Aufgabe nicht anvertraut werden, das weit verzettelte Material, besonders auch in schwerer zugänglichem Privatbesitz, aufzusuchen, photographiren zu lassen und mit peinlichster Genauigkeit zu beschreiben. Da ich im Herbst 1873 Gelegenheit hatte, die zerstreuten Sammlungen Englands und das Leidener Museum in ähnlichem Sinne zu bearbeiten und da auch ein Besuch Conze's in Konstantinopel zur Aufnahme der dortigen Grabreliefs geführt hatte, so lag nach Jahresfrist bereits ein photographischer Apparat von etwa 1300 Nummern vor, darunter allein über tausend Stück aus Attika.

Eben dies unerwartete Anwachsen des Stoffes führte zu einer Beschränkung des ursprünglichen Planes. Schon im Jahre 1875 ward der Beschluss gefasst, vorläufig nur die *attischen* Grabreliefs zur Herausgabe vorzubereiten; war doch deren Anzahl inzwischen auf 1860 Stück gestiegen! Innerhalb dieser neuen Grenzen ward das Unternehmen in den nächsten Jahren nach Kräften gefördert, unter mannigfacher Unterstützung von allen Seiten. Paris und Berlin wurden von Conze selbst, die Museen Südfrankreichs von seinem Schüler Robert von Schneider bearbeitet; die Litteratur ward, wiederum mit Schnei-

der's Hilfe, ausgebeutet und alle älteren Angaben „verzettelt"; in W. Spemann ward der kunstsinnige Verleger gewonnen, der in einer nicht dankbar genug anzuerkennenden Weise in das Unternehmen eintrat; L. Jacoby nahm sich der Leitung und Überwachung der künstlerischen Wiedergabe an. Alles schien einen baldigen Beginn der Herausgabe zu versprechen.

Die von Conze geleitete zweifache Expedition nach Samothrake, seine Übersiedelung an das Berliner Museum im Jahre 1877, und bald darauf die wiederum der noch fehlenden Stücke zu ergänzen. Nichts fehlte als die von dem Herausgeber schmerzlich entbehrte Muße, die ihm erlaubt hätte, seine Arbeitskraft vorzugsweise für dieses Unternehmen einzusetzen. Diese fand Conze erst, seit er im Jahre 1887 aus der Stellung am Berliner Museum ausgeschieden war und als Generalsekretär des kais. deutschen archäologischen Instituts sich ganz dessen Aufgaben widmen konnte. Zu diesen gehörte nunmehr auch die Herausgabe der attischen Grabreliefs.



Fig. 2. Grabstele der Myrtia. (Nach Att. Grabr. Taf. 29.)



Fig. 3. Mann und Kind. (Nach Att. Grabr.)

unter seiner Leitung unternommenen Ausgrabungen in Pergamon brachten eine neue Unterbrechung. Die Grabreliefs traten mehr in den Hintergrund, wenn sie auch niemals ganz aus den Augen gelassen wurden. Einmal z. B. konnte Conze sich in Athen eine Zeitlang der Revision des bisher gesammelten Apparates widmen. Dabei erwiesen sich Fr. Studniczka und P. Wolters als hilfreich, und besonders förderlich war es, dass Em. Löwy sich bereit finden ließ, die von Conze nur begonnene mühselige Vergleichung aller Materialien mit den Originalen wirklich zu Ende zu führen und durch eigene Skizzen Denn nachdem die Wiener Akademie für ihre sehr liberalen Aufwendungen das Jahr 1883 als Grenze gesetzt hatte, war das archäologische Institut mit einem jährlichen Geldbeitrage an ihre Stelle getreten, da es durchaus notwendig erschien, den beständigen Zuwachs an neu auftauchenden Grabreliefs der Sammlung nicht verloren gehen zu lassen. Mit Hilfe dieser Unterstützung kamen denn auch noch reichlich 300 Photographieen aus Athen zu dem früheren Bestande hinzu. Den Abschluss fanden diese Vorbereitungen in Reisen Conze's nach Paris und London, wo die Aufzeichnungen und Skizzen älterer Reisender, na-

mentlich des französischen Konsuls Fauvel, ausgebeutet wurden.

Die Tafeln waren mittlerweile zum großen Teil hergestellt worden. Bei den hervorragenden oder wegen ihrer Technik interessanten Reliefs ist, soweit die Aufstellung eine ganz genügende Aufnahme gestattet hat, die Heliogravüre angewandt worden; auserlesene Stücke sind auch, namentlich wo eine direkte mechanische Wiedergabe sich verbot, in Radirung ausgeführt worden. Diese Haupttafeln werden durch andere Blätter ergänzt, auf denen Wiederholungen und geringe Variationen, fragmentirte oder geringwertige Stücke in bescheidener Größe und einfachen Umrissen zusammengestellt werden. Ein solches Verfahren ergiebt sich von selbst bei der vielfach handwerksmäßigen Wiederholung der gleichen Typen und bei der Überfülle des Stoffes; ist doch das ganze Werk auf 450 Tafeln berechnet! Für ganz unbedeutende, unerreichbare oder verschollene Stücke tritt die bloße Beschreibung an die Stelle bildlicher Wiedergabe. Der Text giebt zu jedem einzelnen Stück die notwendigen thatsächlichen Angaben, während die allgemeinen Erörterungen bis zum Schluss aufgespart bleiben. Um aber allen Angaben die größtmögliche Zuverlässigkeit zu sichern, geht jeder Textbogen vor dem Druck nach Athen zu einer nochmaligen Revision vor den Originalen, der sich die Sekretäre des dortigen deutschen archäologischen Instituts, zumal der zweite, Paul Wolters, in hingebender Weise widmen, mit ihnen, so lange er in Athen weilte, Alfr. Brückner, ferner Erich Pernice und andere jüngere Angehörige des Instituts. Brückner, der durch seine Schrift über „Ornament und Form der attischen Grabstelen“ (Weimar 1886) und durch einige weitere Arbeiten eine Anzahl wichtiger einschlägiger Punkte aufgehellt hat, ist seitdem nach Berlin übergesiedelt und geht Conze bei der Herausgabe zur Hand.



Fig. 4.
Meneas und Menekrateia.
Berlin, Nr. 756.

Diese Darlegungen können Fernerstehenden zeigen, wie mühsam und kostspielig die Vorarbeiten dieses wie eines jeden ähnlichen wissenschaftlichen Unternehmens sich gestalten; wie es dazu der Einsicht und der Opferbereitwilligkeit einer mit großen Mitteln ausgestatteten wissenschaftlichen Körperschaft, wie hier der Wiener Akademie, bedarf; welche Geduld und Ausdauer von seiten des Herausgebers, welch opferbereites und nur auf die Sache schauendes Zusammenwirken aller Mitarbeiter und Mitforscher erforderlich ist, damit ein Werk zustande komme, welches nicht für den Augenblick blenden, sondern ein bleibender Besitz der Wissenschaft sein soll.

Bei umfassenden, nach Vollständigkeit des Stoffes strebenden Sammelwerken, wie den „Attischen Grabreliefs“, kommt sehr viel auf eine zweckmäßige Anordnung an. Auf den ersten Blick scheint nichts einfacher, und in der Tat liegt nichts mehr im Zuge der heutigen Forschung, als die geschichtliche Entwickelung dieser Denkmälerklasse zum leitenden Faden zu machen. Allein so leicht es ist, die großen Massen der Reliefs nach ihrer historischen Aufeinanderfolge zu scheiden, so schwierig wird die Aufgabe, sobald es gilt, jedem einzelnen Stücke seinen bestimmten Platz anzuweisen. Ohne starke Subjektivitäten des Urteils würde es hierbei kaum abgehen können, und grade gewisse Forschungen der letzten Jahrzehnte sind wohl geeignet, uns zu lehren, wie schrittweise erst z. B. die Grenzen des fünften und des vierten Jahrhunderts fester haben bestimmt werden können, wie viel Schwankendes noch übrig bleibt, wie groß die Gefahr ist, dass Resultate, die heute fest zu stehen scheinen und nach denen man ganz sicher glaubt vorgehen zu dürfen, binnen kurzem infolge neuer Entdeckungen und Forschungen besserer Einsicht Platz machen müssen.

Solche Erwägungen mögen den Herausgeber bestimmt haben, wenn auch nicht ganz auf den historischen Gesichtspunkt zu verzichten, so doch der Einzelanordnung ein anderes Einteilungsprinzip zu Grunde zu legen. Drei Hauptklassen umfassen: die erste die vorpersischen Grabmäler; die zweite die schönen, in allmählichen Übergängen immer prunkvoller sich entwickelnden Denkmäler des fünften und vierten Jahrhunderts, von den Perserkriegen bis zur neuen Gräberordnung des Demetrios von Phaleron, deren tief einschneidende Wirkung erkannt zu haben Brückner's Verdienst ist; die dritte den ärmlichen, einförmigen Ausklang aus der Zeit des mehr und mehr verkommenden Athen. Innerhalb dieses geschichtlichen Rahmens aber bestimmt der Gegenstand (Frauen, Männer u. s. w.) und das künstlerische Hauptmotiv (stehend, sitzend, liegend; eine Person, mehrere gruppirt u. s. w.) die Anordnung, dergestalt, dass innerhalb der einzelnen Darstellungstypen sich wiederum deren allmähliche Umwandlung verfolgen lässt. Bei einer solchen Materialsammlung

ist leichte Benutzbarkeit, die das rasche Auffinden ermöglicht, die erste Bedingung. Die lexikalische oder typologische Anordnung entspricht diesem Bedürfnis am besten; die kunstgeschichtliche Ausbeutung bleibt der Einleitung und den zahlreichen Geschichten der griechischen Skulptur vorbehalten, die bisher den Grabreliefs nur eine recht stiefmütterliche Aufmerksamkeit zu schenken pflegen.

Ausgrabungen in Attika, welche in den letzten Jahren auf Veranlassung des überaus thätigen Ge-



Fig. 5. Grabrelief der Hegeso. (Nach Att. Grabr.)



Fig. 6. Der Schuster Xanthippos. (Nach Att. Grabr.)

neraldirektors der Altertümer Kabbadías stattgefunden haben, lassen uns jetzt die Entwickelung der attischen Gräberanlagen im Zusammenhange bis ins achte Jahrhundert hinauf verfolgen. Aber Grab*reliefs* treten erst um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, etwa in der Zeit des Peisistratos auf, und zwar mehr auf dem Lande, als in Athen selbst. Es sind schmale, hochaufragende Platten („Stelen"), meistens oben in eine Palmette oder einen ähnlichen Blätterschmuck (Anthemion) auslaufend, die am einen Ende des Grabhügels auf niedriger Basis aufgerichtet wurden; vermutlich nach ionischer Sitte, wie ja in den homerischen Gedichten Hügel und Stele zusammen das gewöhnliche Grab bezeichnen: an die ragende Platte des Ilosgrabes lehnt sich Paris, um auf Diomedes zu schießen. Von den erhaltenen attischen Stelen dieser älteren Art (denen die ersten 14 Tafeln gewidmet sind) ist keine aus dem heimischen Porosstein gearbeitet, der in Solonischer Zeit noch selbst für Giebelreliefs üblich war; auch der in der Plastik zunächst verwandte bläuliche hymettische Marmor begegnet uns nur an einem auch sonst abweichenden und auffälligen Grabstein (Taf. 11), der im unmittelbaren Bereich des Hymettos gefunden ist. Das regelmäßige Material bildet der weiße Marmor, teils der auf den Inseln des ägäischen Meeres gebrochene, darunter auch der kostbare von Paros, teils der einheimische attische vom pentelischen Berge. Dies Material führt uns in die Peisistratische Zeit, wo ionische Künstler von den Küsten Kleinasiens und den Inseln nach Athen übersiedelten, um dort teils ihre Kunst selbst auszuüben, teils attischen Künstlern als Lehrmeister zu dienen. So nennt sich auf der Basis einer verlorenen Platte der Ionier Endoios, einer der bedeutendsten Bildhauer jener Zeit, der sowohl in Kleinasien als auch in Athen thätig war; auf anderen verwandten Werken Aristion von Paros. Aber auch anscheinend attische Künstler-

namen fehlen nicht, wie z. B. der des Aristokles auf der allgemein bekannten Stele des Kriegers Aristion (Taf. 2). Diese kann als Beispiel der ganzen Gattung dienen, auch in der noch großenteils erhaltenen Bemalung, die für diese alten Flachreliefs ganz unentbehrlich ist. Das Relief bietet nur die Grundlage und scharfe Umrisse mit leiser Schattenwirkung; die Einzelausführung und Belebung giebt erst die Farbe, ja diese ist so sehr Hauptsache, dass die Stele wohl des Reliefs, aber nicht der Malerei entraten kann. Die Lyseasstele (Taf. 1), auf der nach langem vergeblichen Suchen anderer Löschcke und Thiersch den langbekleideten Mann mit Becher und Ährenbüschel glücklich wiederentdeckt haben, und der fein gemalte Jünglingskopf auf Taf. 6, 2 (s. Fig. 1), geben bezeichnende Beispiele bloß bemalter Stelen; auch kann eine Vergleichung der im wesentlichen nach dem gleichen Muster ausgeführten Kriegerdarstellungen mit ihren Nebenbildchen auf Taf. 2. 3. 8. 9 deutlich zeigen, wie bemaltes Relief und bloße Malerei als völlig gleichwertig gelten. Der ganzen Gattung eigen ist sodann die strenge Profilbildung der in den engen Raum der Platten eingezwängten und diesen vollständig ausfüllenden lebensgroßen Gestalten; unwillkürlich stellen sie dem Beschauer die halbirten Menschen vor Augen, von denen der platonische Aristophanes scherzt: „Wenn wir uns nicht anständig gegen die Götter benehmen, so werden wir, fürchte ich, nochmals entzweigeschnitten werden und herumlaufen wie die Profilgestalten auf den Grabreliefs, längs den Nasen durchgesägt, wie knöcherne Spielmarken.“



Fig. 7. Mynno mit der Spindel. (Berlin, Nr. 737.)

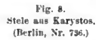


Fig. 8. Stele aus Karystos. (Berlin, Nr. 736.)

Die erhaltenen Reliefplatten dieser älteren Art gehen nicht über die Zeit der Perserkriege hinab, und nur vereinzelte Nachklänge begegnen uns später, während die hochstrebende Form der Platte selbst, sowohl auf den bemalten Vasen, namentlich den schönen weißgrundigen Lekythen, als auch auf Reliefs noch längere Zeit die typische Darstellung des Grabes bleibt. Die mächtige Umgestaltung und Neubildung aller Verhältnisse, die die Folge der Riesenanstrengungen und des Sieges über die Barbaren war, hatte mit der alten Weise des Denkmals aufgeräumt, ohne doch sogleich eine feste neue Form an die Stelle zu setzen; möglich, dass auch eine sittenpolizeiliche Maßregel, von der Cicero berichtet, eben damals den Gräberluxus beschränkte. Es folgte, wie uns eine klärende Untersuchung Ulr. Köhler's gelehrt hat, eine im wesentlichen die Perikleische Zeit umfassende Periode des Tastens und Suchens, wie im Reliefstil und in der Schrift, so auch in der Gesamtform des Grabsteines. Meistens ist es eine kleine Platte, beiderseits ohne Einrahmung, oben durch eine einfach profilirte Leiste, seltener durch einen eingezeichneten Giebel (Taf. 29, s. Fig. 2) oder gradezu giebelförmig (Taf. 24) abgeschlossen. Dazu kommt auch schon die Form eines einhenkeligen Kruges (Lekythos, früher fälschlich als Marathonische Grabvase bezeichnet), eine massive Nachbildung in Marmor der wirklichen Ölkrüge, die frommer Brauch auf das Grab geschiedener Lieben zu stellen pflegte. Wie unbeholfen anfangs die Versuche ausfielen, auf der kleineren Fläche ein Reliefbild anzubringen, zeigt gleich der piräische Grabstein mit einer thronenden Frau, der auf Taf. 15 die Reihe der Reliefs „von den Perserkriegen bis zu Demetrios von Phaleron“ eröffnet. Das ist nicht bloß altertümliche Befangenheit, wie in der archaischen Frauenstele auf Taf. 12, sondern individuelles künstlerisches Ungeschick, das einen gradezu unattisch anmutet. Wie ganz anders wirkt Taf. 24, die Handreichung



Fig. 10. Stele mit Sirene. (Berlin, Nr. 755.)

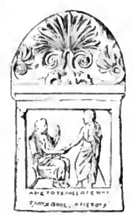


Fig. 15. Aristoteles und Sogenes. (Berlin, Nr. 760.)

der sitzenden Rhodilla, mit der vor ihr stehenden Tochter Aristylla, die hier die Abgeschiedene ist; die Befangenheit der ganzen Darstellung, die Unsicherheit in der Gewandbehandlung, die Fehler in den Proportionen treten ganz zurück hinter der liebenswürdigen Naivetät und Frische der künstlerischen Empfindung, der nichts fehlt als die volle Herrschaft über die Form. Noch einen Schritt weiter führt uns die schöne Stele der Eutamia (Taf. 28) oder die technisch noch reifere der Myrtia (Taf. 29, s. Fig. 2) mit der seltsamen Nebenfigur: man erkennt den Weg, den diese Kunst im Begriff ist einzuschlagen. Besonders charakteristisch für diese Frühzeit sind eine Reihe von Platten und Lekythen, die uns bärtige Männer im Mantel vorführen, bald einander die Hand reichend, bald ein Kind freundlich ansprechend (Fig. 3), oder in ähnlichen Darstellungen; auch Mädchen mit ihrem Vögelchen, Knaben mit ihrem Hunde kommen vor. Das Relief setzt gern in scharfem Umriss vom Grunde ab, nach der althergebrachten Weise, durch welche die attische Kunst den Vorzug fester Profilzeichnung sich erworben und bewahrt hat. Die Männer haben etwas Ernstes, Gehaltenes, wie es der älteren Zeit ansteht; die Motive der einfachen Gruppen sind noch neu und zeigen daher Züge frischer Erfindung, noch nichts Abgegriffenes, Konventionelles. Diese anspruchslosen Reliefs (denen eine erhebliche Zahl ähnlicher ganz glatter, also für bloße Malerei bestimmter Platten zur Seite geht) sind überaus wirksam durch den Charakter einfacher Vornehmheit. Die bisherigen Lieferungen bieten noch keine Beispiele, da in der Publikation den Frauen der Vortritt gelassen ist und es sich zunächst noch um die Darstellungen der sitzenden Frau — allein, mit einer zweiten Figur (Kind, Frau, Mann), in größerer Umgebung — handelt.



Fig. 9. Demokleides auf dem Schiffe. (Nach Att. Grabr.)

Diese in manchen Dingen ihrer Mittel noch nicht sichere Gruppe von Reliefs hat aus der älteren Zeit die überhaupt in Attika herrschende Grundauffassung bewahrt, dass das Grabmal den Verstorbenen so darzustellen habe, wie er im Leben erschienen war, ohne den Versuch einer Idealisirung, einer Darstellung des Toten als zum Heros erhöhten Fortlebenden, überhaupt ohne einen deutlichen Hinweis auf den Tod. Wer zum Grabe ging, fand dort den Dahingeschiedenen in der gewohnten lieben Gestalt, sei es allein oder mit seinem Lieblingstiere, sei es im engeren oder weiteren Kreise der Nächsten, und konnte so den Umgang mit ihm fortsetzen. Für solchen trauten Verkehr erfand diese Frühzeit die symbolische Form der Handreichung („Dexiosis"), die nicht eben bloß den Abschied ausdrückt, sondern jedes Verhältnis der Zusammengehörigkeit, jede Bethätigung herzlichen Anteils in sich schließt. Sie stellte auch das Sitzen fest, oder übernahm es wohl schon aus der älteren Kunst, als charakteristisch für die Frau des Hauses, seltener auch für den Hausherrn, während sonst die Männer und die jüngeren Mitglieder der Familie, vollends die Diener und Dienerinnen, zu stehen pflegen. Das sind ein paar der einfachen Mittel, die fortan festgehalten wurden; grade in ihrer Einfachheit enthielten sie ebenso die Gewähr leichten Verständnisses, wie sie den Keim zu überaus reicher Entfaltung in sich trugen.

Inzwischen hatte die attische Bildhauerei die hohe Schule der Thätigkeit am Parthenon durchgemacht, und namentlich der Fries jenes Tempels hatte nicht nur in stilistischer und technischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich der künstlerischen Empfindung der nächsten Generation das Muster gegeben. Der Einfluss ist denn auch alsbald mit Händen zu greifen. Tafel 69 bietet eine Scene dreier Figuren, durch Handreichung geeint, die dem Stile nach unmittelbar aus jenem Friese entnommen sein könnte; ebenso das palmettenbekrönte Relief des Meneas und der Menekrateia (Taf. 50, s. Fig. 4). Die mit Recht hochbewunderte Stele der sitzenden Hegeso, der die Dienerin ihr Schmuckkästchen darreicht (Taf. 30, s. Fig. 5, leider an Mund und Nase der Dienerin im Stiche etwas entstellt), bietet das herrlichste Beispiel dieser durch und durch vornehmen, wahrhaft ethischen Darstellungsweise. Man vergleiche nur die ähnliche Komposition auf Taf. 31, um alsbald innezuwerden, wie eine bald folgende Zeit sowohl die äußeren Mittel des Reliefs steigerte, als auch einen stärkeren Zusatz von Empfindung nicht glaubte entbehren zu können: man sollte nicht vergessen, dass man sich am Grabe befinde. Davon sehen die schönsten Grabsteine der Zeit des peloponnesischen Krieges noch ab. Der Erzgießer Sosinos aus dem arkadischen Gortys, der sich im Piräeus niedergelassen hatte, sitzt einfach mit dem Stabe des Werkmeisters da, die großen Kupferplatten neben sich; der Schuster Xanthippos hat selbst auf dem Grabstein seinen Leisten nicht im Stich gelassen, (s. Fig. 6); ein fleißiger Jüngling, den Bücherkasten neben sich und den Hund unter dem Stuhle, studirt in einer Rolle; der in Dekeleia verstorbene peloponnesische Krieger Lisas tritt uns in der Stellung eines Kämpfenden entgegen; die jugendliche Mynno ist mit Spindel und Wollkorb dargestellt (Taf. 17, s. Fig. 7); Mika legt nicht einmal den Spiegel beiseite, während Dion ihr die Hand reicht (Taf. 48). Auf einem anderen Steine lässt die junge Frau sich von der Wärterin ihr Kindchen bringen, das die Hände verlangend nach der Mutter ausstreckt (Taf. 65, s. die diesem Hefte beigegebene Tafel). Überall werden wir unbefangen mitten in das Leben eingeführt; es ist eine ganz seltene Ausnahme, wenn einmal auf einer großen Lekythos Myrrine in tiefer Verschleierung vom Seelengeleiter Hermes davon geführt wird. Andere Beispiele mögen in den vorliegenden Heften die Tafeln 25. 26. 35. 36. 38. 39. 42. 47. 49. 57 bieten; man wird leicht des besonderen Charakters dieser Werke aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, wo Alkamenes und der ältere Praxiteles die hohe Kunst des Phidias fortführten, innewerden, sowohl gegenüber jener älteren Gruppe, als auch im Vergleich mit den entwickelteren, reicheren der Folgezeit. Noch herrscht eine reine klare Frühlingsstimmung, und was Conze von Nr. 280 (Taf. 65, s. die Heliogravüre, die diesem Hefte beigegeben ist) bemerkt, lässt sich bis zu einem gewissen Grade auf die ganze Klasse anwenden: im Vergleiche zu den Reliefs des vierten Jahrhunderts wirken sie in ihrer fein empfundenen, noch nicht auf Wiederholung eines durchaus geläufigen Schema's beruhenden, sondern mit einiger Freiheit und ungemein lebendig erfundenen Komposition annähernd wie ein italienisches Frührenaissancewerk den Hoch-



Fig. 11. Naiskos der Melitta. (Nach Att. Grabr. Taf. 32.)

renaissancewerken gegenüber. Dem festeren, auf geregelter Schulung beruhenden stilistischen Charakter dieser Gruppe, in dem wir den bestimmenden Einfluss Pheidias'scher Kunstübung auf das Kunsthandwerk deutlich erblicken, entspricht auch die allmähliche Entwickelung der äußeren Grabmalform zu größerer Regelmäßigkeit. Nur selten erscheint noch die schlanke hohe, palmettenbekrönte Stele mit der sie ganz ausfüllenden lebensgroßen Gestalt; so z. B. auf einem herrlichen Bruchstück des Berliner Museums, das aus dem ganz unter attischem Einfluss stehenden Euböa stammt. (Fig. 8.) Daneben tritt nicht selten eine auch in alter Zeit nicht unbekannte ungefähr quadrate Platte auf, die oben entweder, wie bei Xanthippos (vgl. auch Taf. 48), mit einem in Relief gezeichneten Giebel, oder, wie bei Sosinos, mit einem geraden Architrav mit Stirnziegeln darüber abgeschlossen wird. Von letzterer Art bietet die Stele des auf der See verstorbenen Demokleides (Fig. 9) ein auch nach anderer Seite bemerkenswertes Beispiel. Wie überhaupt auch in dieser Zeit bloß gemalte Stelen neben den Reliefplatten hergehen, so zeigt die genannte Stele bloß den trauernden Demokleides, von seinen Waffen umgeben, in ausgeführtem Relief, während das Kriegsschiff, auf dem er sitzt, nur in scharfem Umrisse sich vom Grunde abhebt, sonst aber in Malerei ausgeführt war. Da die Farben natürlich bei der Gestalt des Demokleides nicht fehlen konnten, so ist deutlich,



Fig. 12. Grabrelief des Dexileos. (Nach Att. Grabr.)

dass hier wie auf den altertümlichen Stelen das Relief nur als hervorhebendes, verstärkendes Mittel der Malerei dient. Andererseits hatte sich aus dem in Relief gezeichneten Giebel nach Art des Xanthipposdenkmals schon in Perikleischer Zeit als ganz naturgemäßer Abschluss der wirkliche Giebel entwickelt, bald über der quadraten Platte, häufiger auf einem überhöhten Rechteck, wofür Taf. 17 oder die schöne Stele auf Taf. 65 ein gutes Beispiel giebt. (Etwas reicher ist der obere Abschluss in der feinen Sirenenstele Pourtalès im Berliner Museum, Fig. 10, gestaltet.) Von hier aus ist es aber nur ein geringer Schritt weiter, den über der Platte frei vorspringenden Giebel beiderseits durch einen Pilaster zu unterstützen. Zuerst heben sich die Pilaster nur schwach, dem Giebelvorsprung noch nicht entsprechend, über den Grund hinaus und dienen dem Reliefbilde als leichter Rahmen, so leicht, dass die Figuren nicht selten über den Rahmen übergreifen. (S. die der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes beizugebende Tafel, die ein besonders schönes Grabrelief vom Friedhof am Dipylon darstellt.) Es ließe sich wohl denken, dass in den anscheinend pilasterlosen Platten die Pilaster gemalt gewesen seien; sicher ist, dass in den Reliefs mit flacher Andeutung der Pilaster zuerst die Figuren plastisch ausgearbeitet, dann erst, bei weiterer Vertiefung des Grundes, die flachen Pilaster ausgespart wurden. Auch der äußerst flache Giebel liegt mehr auf einer andeutenden schmalen Leiste als auf einem wirklichen

Architrav. Aber die Neuerung ist folgenschwer; die alte einfache Platte tritt mehr und mehr hinter dem architektonischen Rahmen zurück, der sich zu einer förmlichen Tempelfassade („Naïskos“) auswächst: die flachen Pilaster verwandeln sich in kräftige Anten, die langgestreckten Giebel in entsprechend durchgebildete Giebelfelder mit höherem Architrav und kräftigen Akroterien. Die drei Giebelstelen der Asia (Taf. 26), der Hegeso (Fig. 5, vgl. Taf. 31. 69), der Melitta (Fig. 11, vgl. Taf. 59) können den allmählichen Fortschritt anschaulich machen.

Mit dem tempelförmigen Grabstein ist der Folgezeit die Hauptgestaltung für größere Denkmäler gegeben, neben der z. B. die bloßen quadraten Platten ganz verschwinden; das berühmte Monument des 394 im korinthischen Kriege gefallenen jungen Ritters Dexileos (Fig. 12), ist wohl das letzte datirbare Beispiel dieser Form. Aber daneben giebt es auch andere anspruchslosere Formen. Einmal die einfache kleine überhöhte Platte der Perikleischen Zeit, die den Ansprüchen ärmerer Leute entsprach. Entweder schmückte sie ein bloß gemaltes Bild, oder Umrisse wurden in den Grund eingeschabt, offenbar als Vorzeichnung für Farbenausfüllung bestimmt; meistens sind es zwei Figuren, die einander die Hand reichen. Die Tafeln 11 und 60 (Fig. 13) vertreten diese überaus zahlreiche

Fig. 13. Glaukias und Eubule.
(Nach Att. Grabr. Taf. 60.)



Fig. 14. Hohe Stele der Artemisia.
(Nach Att. Grabr. Taf. 19.)



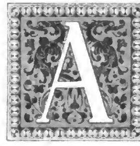
Figur 16.
Grablekythos und Lutrophoros. (Nach Att. Grabr.)

Gattung. Eine andere nicht minder häufige Art knüpft an die alte schmale und hohe Stele an, aber nicht mehr nimmt eine einzige Gestalt den ganzen Raum ein, sondern in dem oberen Teile der Platte wird ein ungefähr quadrates Bildfeld ausgespart (vgl. Fig. 14). Bald genügt ein leichtes Wegschaben des Grundes, um die Figuren sichtbar zu machen oder für die Farbe vorzuzeichnen, bald heben sie sich in immer höherem und mehr durchgearbeitetem Relief aus dem stärker eingetieften Grunde heraus; denn dass das griechische Marmorrelief nicht sowohl auf Herausarbeitung der Figuren aus einer gegebenen Grundfläche, als auf Eintiefung des die Figuren umgebenden Grundes in die ebene Oberfläche des Marmorblockes beruht, ist nach den Darlegungen Schoene's und Conze's bekannt. Die Tafeln 46, 21, 18, 19 können wiederum die verschiedenen Reliefabstufungen deutlich machen. Dabei ist die Bildvertiefung selten ganz viereckig, sondern gewöhnlich ragen oben von den Seiten kleine Vorsprünge in die Bildfläche vor, Andeutungen bemalter Antenkapitelle. Sehr deutlich sind diese z. B. in der edlen Stele der Artemisia (Fig. 14); dass wirklich Antenkapitelle gemeint sind, ergiebt deren plastische Durchführung in der Stele der krank auf ihrem Bette hinsinkenden Malthake (Taf. 46). Das Bedürfnis architektonischer Umrahmung ist also diesen schlichteren Stelen mit den „Naïskoi" gemeinsam. Den oberen Abschluss bildet bald ein Giebel, bald eine einfachere oder künstlichere Rundung, die nach alter Weise mit einem Anthemion, sei es nur gemalt (Taf. 52), sei es in Relief (Taf. 51), geschmückt zu sein pflegt (vgl. Fig. 15); dies Pflanzenornament ist aber im fünften Jahrhundert noch nicht realistisch gebildet, sondern hält sich an die alten streng stilisirten Ornamentformen.

Daneben geht auch die einhenkelige Lekythos fort, weniger geradlinig als in der vorigen Periode (Taf. 70), bauchiger, aber mit einem langen schlanken Halse hoch emporragend. Ihr zur Seite tritt die sehr schlanke zweihenkelige Grabamphora, ebenfalls die Nachahmung eines thönernen Gefäßes, wie man es seit dem sechsten Jahrhundert auf den Gräbern Unvermählter als bezeichnendes Merkmal aufzustellen pflegte. Es ist, wie zuletzt eine Untersuchung von Wolters sichergestellt hat, das prunkvolle Wassergefäß, Lutrophóros (Wasserträgerin) genannt, in dem man namentlich zum Brautbade das Wasser zu holen pflegte. Jetzt steht es in festem Marmor gebildet oder im Relief auf der Stele dargestellt auf dem Grabe derer, denen solche Ehre im Leben nicht beschieden war, denen, wie die Grabepigramme sich auszudrücken lieben, gleich der Antigone das dunkle Gemach des Hades zum Brautgemach geworden ist (s. Fig. 16). (Schluss folgt.)

FRIEDRICH DER GROSSE ALS KUNSTSAMMLER.

MIT ABBILDUNGEN.



UF den großen Schatz von Kunstwerken, den der Sammeleifer Friedrich's II. dem Besitze des preußischen Königshauses zugeführt hat, ist zuerst in dieser Zeitschrift das Licht wissenschaftlicher Forschung geworfen worden in einem Aufsatze, den Robert Dohme unter dem bescheidenen Titel „Zur Litteratur über Antoine Watteau" veröffentlicht hat (Bd. XI, S. 86 bis 93). Es geht noch ein etwas zaghafter Zug durch diesen Aufsatz. Im Jahre 1875 war Watteau — in Deutschland wenigstens — noch eine etwas zweideutige Größe, die man beiläufig hinnahm, weil der Name Watteau ein bequemer Sammelname für eine Periode immerhin pikanter Decadence war. Dohme spricht denn auch nur gelegentlich von „einer Liebhaberei Friedrich's des Großen", der „die bedeutendste Sammlung von Watteau'schen Bildern, die überhaupt existirt", ihre Entstehung verdankt. Über die Erwerbung dieser und anderer Kunstschätze war damals nur wenig bekannt, weil die Schatull-Rechnungen des Königs noch ungeordnet waren. In den letzten Jahren hat aber der Nachfolger Dohme's im Amte eines Kustos der Kunstsammlung des Königlichen Hauses, Dr. *Paul Seidel*, durch umfassende Nachforschungen diesem Missstande abgeholfen, und je mehr die öffentlichen Ausstellungen von Kunstschätzen aus königlichem Privatbesitz seit 1883 den wirklichen Bestand kritischer Prüfung zugänglich machten, desto reich-

haltiger wurden auch die Ergebnisse der archivalischen Ermittelungen, weil sie auf feste Punkte gerichtet werden konnten. In gleichem Maße wuchs aber auch die Schätzung des großen Königs als Kunstsammlers. Es ist keine bloße Liebhaberei, die einer Laune des Augenblicks folgt, sondern ein seines Zieles bewusstes, systematisches Streben, in den Besitz von Kunstwerken einer bestimmten, zusammengehörigen Gruppe zu gelangen. Wie wir jetzt wissen, war Friedrich II. einer der größten Sammler des sammelwütigen 18. Jahrhunderts, aber keiner der leidenschaftlichen, die blindlings große Summen hergaben, um ihren Ehrgeiz zu befriedigen. Auch als Kunstsammler ist Friedrich II. ein Mann von kluger Sparsamkeit, ein Volkswirt im modernen Sinne gewesen, der seine Kapitalien nur anlegte, wo er gute Zinsen davon erwartete. Es ist richtig, dass er bei seinen Bilderkäufen von seinen auswärtigen Agenten häufig getäuscht, bisweilen auch betrogen wurde. Wir vergessen aber, wenn wir die von Friedrich gezahlten Preise für gewisse Bilder mit ihrem wirklichen, d. h. jetzt gültigen Werte vergleichen, dass unsere Schätzung eine ebenso subjektive ist, wie die damalige der Zwischenhändler, die einmal die Betrüger, ein andermal aber auch die Betrogenen waren. Was Friedrich der Große für seine sämtlichen Watteau's, die echten und die Schülerarbeiten, gezahlt hat, reicht nicht entfernt an den Preis heran, den gegenwärtig nur das Hauptbild der Gruppe, „die Einschiffung nach der



Porträt von Ch. Et. Jordan. Von A. PESNE.



Graf Gustav Adolf v. Gotter und seine Nichte. Gemälde von A. PESNE.

Insel Cythere", auf einer öffentlichen Versteigerung erreichen würde.

Besonders geringschätzig hat man über die von Friedrich erworbenen großen Bilder aus der Antwerpener Schule geurteilt, die man, solange sie in der Gemäldegalerie bei Sanssouci, im Neuen Palais und im Berliner Schlosse hingen, schlechtweg als Kopieen und Schülerarbeiten abgethan hat. Nachdem sie aber durch die Ausstellungen in der Kunstakademie erst in das richtige Licht gebracht worden waren, nachdem man sich die Mühe genommen hat, ihrem Ursprunge nachzuspüren, hat sich herausgestellt, dass ein großer Teil dieser Bilder, namentlich einige Rubens und van Dyck, nicht nur unzweifelhafte Originale, sondern auch von hervorragendem kunstgeschichtlichen Interesse sind. Wir erinnern nur an die sterbende Kleopatra von Rubens, die mit einem im Kataloge seines Nachlasses fälschlich als „sterbende Dido" bezeichneten Bilde identisch ist. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die von Friedrich dem Großen erworbenen Hauptbilder von Rubens und van Dyck bei Begründung der königlichen Museen ihrer Gemäldegalerie überwiesen worden sind. Beiläufig sei bemerkt, dass ein figurenreiches, Rubens zugeschriebenes Gemälde im Neuen Palais bei Potsdam, eine Aubetung der Könige, die bisher noch auf keiner der öffentlichen Ausstellungen erschienen ist, sich einer sehr vertrauenswürdigen Herkunft erfreut. Es ist dasselbe Bild, das Rooses, der seinen gegenwärtigen Aufbewahrungsort nicht angegeben hat, in B. I, Nr. 177 seines vortrefflichen Rubenswerkes beschreibt. Nach seinen Ermittelungen war der Antwerpener Buchdrucker Balthasar Moretus, Rubens' Freund, der erste Besitzer des Bildes, der es doch vermutlich von Rubens selbst gekauft hat. In einem Inventar des Moretus'schen Geschäfts von 1658 wird es mit 600 Gulden berechnet. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaufte es ein Brüsseler Goldschmied für 12—1400 Gulden. Um 1750 verkaufte es dessen Frau für 8000 Frank an den Herzog von Tallard in Paris, und als dessen Sammlung am 22. März 1756 versteigert wurde, ging es für 7500 Frank in den Besitz Friedrich's II. über. Danach wäre eine gründliche Untersuchung des Bildes wünschenswert.

Eine Sichtung der Ergebnisse der doppelten Thätigkeit des großen Königs für die Förderung der Künste, der Thätigkeit des Sammlers und der des Landesfürsten, der künstlerische Kräfte für seine großen Bauten aus dem Auslande heranzog und einheimische nach jenen bilden ließ, kann nur allmählich erfolgen. Dr. Paul Seidel hat darum richtig gehandelt, dass er aus dem umfangreichen Material zuerst nur eine Gruppe, die dem Interesse der Kunstsammler und Kunstfreunde unserer Zeit am nächsten liegt, die Kunst der Rokokozeit herausgehoben und zum Gegenstande eingehender Studien gemacht hat. Nachdem er in dieser Zeitschrift, in dem „Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen", in den „Preußischen Jahrbüchern" und in der „Gazette des Beaux-Arts" einige Vorläufer vorausgeschickt, hat er Ende vorigen Jahres den ersten Teil seiner Forschungen in einem monumentalen Prachtwerk „Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit" zusammengefasst[1]), in dem er sich in litterarischer Beziehung eine vielleicht etwas zu große Beschränkung auferlegt, dafür aber für eine überaus reiche Veranschaulichung des künstlerischen Stoffes gesorgt hat, was schließlich bei Publikationen dieser Gattung die Hauptsache ist.

Das Werk fordert ein doppeltes Interesse heraus, einerseits durch den in einer deutschen Veröffentlichung bisher beispiellosen Reichtum an bildlichen Beigaben im Texte und auf besonderen Tafeln, andererseits durch die bei der Reproduktion geübte Technik, in der Albert Frisch das von ihm erfundene Verfahren des farbigen Lichtdrucks zum erstenmal in umfangreichem Maßstabe angewendet hat. Darüber, dass die Gemälde eines Watteau, Lancret, Pater, Antoine Pesne und anderer gleicher Richtung nur in einer farbigen Reproduktion zu ihrem Rechte gelangen können, wird kaum ein Zweifel bestehen. Nur über das dabei auzuwendende Maß der farbigen Wirkungen kann man verschiedener Meinung sein. Frisch hat sich bei den Reproduktionen die höchsten Ziele gesteckt. Er strebt, soweit es die verschiedenartige Technik überhaupt zulässt, direkt nach einer Faksimilenachbildung, freilich bei verkleinertem Maßstabe, und es muss anerkannt werden, dass er auf mehreren von den zwölf Farbentafeln des Bandes dieses Ziel erreicht hat oder ihm doch sehr nahe gekommen ist, so besonders auf dem Bilde der Tänzerin Reggiani von A. Pesne, das wir in einfachem Lichtdruck wiedergeben (s. die Tafel), in der

1) *Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit.* Mit Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs herausgegeben von Dr. *Paul Seidel*, Kustos der Kunstsammlungen des königlichen Hauses. 60 Tafeln in Lichtdruck, darunter 12 farbige, nebst zahlreichen Textillustrationen nach den Gemälden im Besitz Sr. Majestät des Kaisers und Königs von *Albert Frisch.* Berlin (1892), Verlag von Albert Frisch. Fol.

Gruppe aus dem Blindekuhspiel von Pater, die sogar die eigentümliche Pinselführung des Künstlers, namentlich in den spitzen, vorsichtig hingetupften Lichtern erkennen lässt, und in der Figur der anmutigen kleinen Iris aus Watteau's Gemälde „Der Tanz". Andere Farbendrucke sind noch minder gleichmäßig geraten. Auf einigen hat der Fleischton einen zu starken Stich ins Gelbliche erhalten, auf anderen fügen sich einige Lokalfarben, insbesondere Blau in einfachem Lichtdrucke ausgeführten Tafeln sowie die dem Texte eingefügten Lichtdrucke sind fast durchweg von höchster Vollendung, wovon unsere danach angefertigten Holzschnitte und Zeichnungen, das Bildnis des geistvollen Charles Etienne Jordan, des Freundes des großen Königs, vielleicht die vollendetste Bildnisschöpfung Antoine Pesne's, desselben Bildnis des Grafen Gotter und seiner Tochter in Pilgertracht und das als Sopraporte dienende Still-



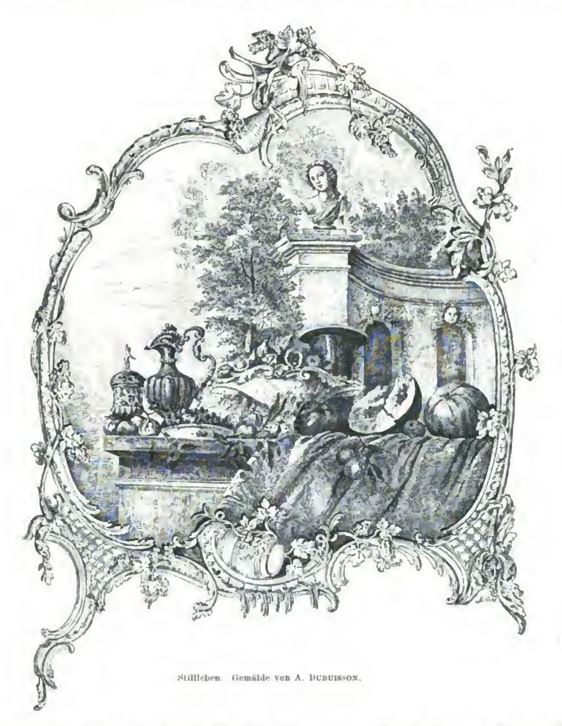
Die Tänzerin Barbarina. Gemälde von A. PESNE.

und Rosa, nicht diskret genug in die koloristische Harmonie. Immerhin sind die hier vorliegenden Ergebnisse dieser Reproduktionsmethode so erfreulich, dass man von ihrer weiteren Vervollkommnung, an der A. Frisch unablässig arbeitet, das Höchste erwarten darf. Inzwischen ist ihm schon eine wesentliche Vereinfachung des Druckverfahrens gelungen, die zunächst dessen Kostspieligkeit verringert, ohne dabei die farbige Wirkung zu beeinträchtigen. Die leben von Augustin Dubuisson eine Vorstellung bieten. Noch zarter und duftiger im Ton sind einige der Lichtdrucke im Text, von denen wir das Bildnis der Tänzerin Barbarina mit dem phantasievoll erfundenen Rokokorahmen wiedergeben.

Nicht bloß „Liebhaberei", nicht ein „müßiger Zeitvertreib", sondern ein „wirkliches Herzensbedürfnis" zog den großen König zu dem täglichen Umgange mit den Werken der Kunst. Seidel citirt



zum Beweise dafür eine Stelle aus einem an Grimm gerichteten Briefe des Königs vom 26. September 1770, aus einer Zeit also, wo der Held des siebenjährigen Krieges die Widersprüche seines Charakters, die Wechselfälle seiner Neigungen und die Stürme seines



Stillleben. Gemälde von A. DUBUISSON.

Temperaments zu der ruhigen Harmonie des Weltweisen von Sanssouci abgeklärt und ausgeglichen hatte. „Ich habe seit meiner Kindheit die Künste, die Litteratur und die Wissenschaften geliebt, schreibt der König, und wenn ich dazu beitragen kann, sie zu verbreiten, so widme ich mich dieser Aufgabe mit der ganzen Glut, der ich fähig bin, weil es in dieser Welt kein wahres Glück ohne sie giebt.“ Man könnte in diesen Worten vielleicht nur den Widerhall jener von den französischen Philosophen und Schöngeistern des 18. Jahrhunderts gepredigten Lehren zu hören vermeinen, die das letzte Ziel menschlicher Glückseligkeit in dem mit allen Reizen der Kunst geschmückten, raffinirtesten Genusse des Daseins erblickten, wenn nicht die zum Teil erst von

Seidel erschlossene Korrespondenz des Königs mit seinen Agenten im Auslande den Beweis lieferte, wie ernst es ihm mit der Kunst war, wie er bei jedem Erwerbe, bei jeder Bestellung darauf bedacht war, den Kunstgegenstand in Einklang mit seinen Wohnzimmern zu bringen, wie er jedem Ankauf selbst seinen Platz anwies, und wie streng und fein zugleich er Kritik zu üben wusste, wenn einmal eine Erwerbung den durch briefliche Berichte rege gemachten Hoffnungen nicht entsprach oder wenn er sich übervorteilt glaubte.

Die Liebe für Watteau, Lancret, Pater und andere französische Künstler der Rokokozeit scheint ihm, wie Seidel wohl mit Recht vermutet, Antoine Pesne, der selbst eine kleine Sammlung solcher Bilder besaß, schon in der Rheinsberger Zeit eingeflößt zu haben, und dieser Vorliebe blieb der König bis gegen die Mitte der fünfziger Jahre des Jahrhunderts treu. Sein Hauptagent in dieser ersten Periode seiner Sammlerschaft war der preußische Gesandte in Paris, Graf Rothenburg, aus dessen Briefen Seidel manche interessante Mitteilungen macht. So z. B. aus einem Briefe vom 30. März 1744, in dem Graf Rothenburg dem Könige schreibt, dass er zwei Bilder von Lancret (es sind „das Moulinet“ und „die Gesellschaft im Gartenpavillon“, jetzt im Stadtschlosse zu Potsdam, gemeint) aus dem Nachlasse des verstorbenen Prinzen von Carignan für 3000 Livre (750 preußische Thaler) gekauft habe, während der Prinz selbst dem Maler dafür 10 000 Livres gezahlt hätte. Mehr als nach Lancret drängte der König nach Bildern Watteau's, deren Beschaffung dem Gesandten die größte Mühe machte, weil sie schon damals sehr selten waren und in England hohe Preise erzielten. Noch mehr erschwert wurde die Aufgabe des Agenten, weil der König zur Ausschmückung seiner Bauten in Potsdam und Umgegend gern große Bilder von Watteau haben wollte, deren es doch nur äußerst wenige gab. Als der Gesandte einmal schreibt, dass ihm zwei Pendants von Watteau für 8000 Livres angeboten worden seien, antwortet ihm Friedrich sofort, dass er gut daran gethan habe, nicht abzuschließen, da er den Preis „exorbitant“ finde. Er wolle einen „raisonnabeln Preis“ haben. Wie hier, ist auch in späteren Jahren eine vernünftige Sparsamkeit der oberste Grundsatz des königlichen Sammlers gewesen, der nicht einmal geahnt hat, zu welch unschätzbarem Werte sich das von ihm in Kunstwerken angelegte Kapital im Laufe von 150 Jahren steigern würde.

Die französischen oder von Frankreich beeinflussten Maler, die in den Kunstsammlungen Friedrich's des Großen vertreten sind, hat Seidel in zwei Gruppen gesondert, deren erste die in Berlin zeitweilig oder bis an ihr Lebensende thätig gewesenen französischen Maler umfasst: Antoine Pesne, dessen in königlichem Besitz befindliche Hauptwerke, darunter auch die feinen, ganz in der Art Watteau's erdachten und ausgeführten Schäferstücke „der Tanz im Freien“ und „das Konzert im Freien“ und als Probe seiner dekorativen Malereien zwei mythologische Stücke „Pan und Syrinx“ und „Vertumnus und Pomona“ reproduzirt werden, im ganzen 33, dann der schon erwähnte Stilllebenmaler Augustin Dubuisson (1700–1771), der schon in Rheinsberg für den Kronprinzen Friedrich thätig gewesen war, und Charles Amédé Philipp van Loo, der 1748 in die Dienste des Königs trat, um vornehmlich an Stelle des altgewordenen Pesne Decken- und Wandmalereien in den Schlössern Friedrich's auszuführen. Seine Hauptthätigkeit begann aber erst nach Beendigung des siebenjährigen Krieges und dauerte bis 1769, wo er wieder nach Paris zurückkehrte, weil ihm die Arbeit unter der strengen Kontrolle des Königs von Preußen nicht mehr behagte.

Die zweite Abteilung des Seidel'schen Werkes beschäftigt sich mit den französischen Malern, deren Werke in der Sammlung Friedrich's vertreten sind, mit Watteau, von dem zehn seiner besten Bilder ganz und aus ihnen noch mehrere Gruppen und Einzelfiguren wiedergegeben sind, darunter die Einschiffung zur Liebesinsel mit Gegenüberstellung der im Louvre befindlichen Skizze zum lehrreichen Vergleich, dann mit Lancret, Pater, Chardin, François und Jean François de Troy, F. Boucher und Antoine und Charles Antoine Coypel. Trotz des knappen Rahmens, den Seidel seinem Texte gezogen hat, hat er doch neben den notwendigen geschichtlichen Angaben noch den Raum für manche feinsinnige Beobachtung, für manch einen neuen Zug scharfblickender Charakterisirungskunst gefunden. Der stattliche Folioband, der auch in seinem Einbande den Kunstgeschmack des großen Königs widerspiegelt, giebt uns jedoch nur ein Bild von der einen Hälfte seiner der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmeten Neigungen. Voraussichtlich wird uns ein zweiter Band in gleich opulenter Weise einen Überblick über die von Friedrich II. gesammelten Schätze der französischen Plastik und des französischen Kunstgewerbes geben, die nicht minder nach Hunderttausenden von Frank geschätzt werden als seine Bilderschätze.

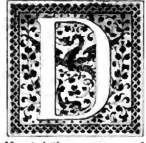
Ein Drittes bliebe dann noch zu thun übrig, um das Bild des königlichen Kunstsammlers so völlig abzurunden, wie es viele andere Geschichtschreiber mit dem Herrscher, dem Heerführer, dem Philosophen, dem Volkswirt, dem Landesvater und dem Schriftsteller gethan haben. Nach der Mitte der fünfziger Jahre wandte sich der Geschmack des königlichen Sammlers, wie uns durch Briefe seiner vertrauten Freunde und durch andere Zeugnisse aus Akten und Rechnungen belegt wird, mehr der Geschichtsmalerei großen Stils zu. Es werden dabei nebeneinander Rubens und Correggio genannt; aber wichtiger als der Klatsch geheimer Korrespondenzen sind die vorhandenen Denkmäler, die großen Gemälde von Rubens, van Dyck, Snyders u. s. w. Der äußere Vorwand zur Erwerbung dieser Gemälde wird in den Korrespondenzen in dem Wunsche des Königs gefunden, für die Ausschmückung seiner großen Räume große Gemälde zu gewinnen. Sollte der Grund dieser Geschmackswandlung nicht tiefer liegen? Sollte er nicht im Zusammenhang mit der Wandlung im Charakter des großen Königs stehen? Der Held von Mollwitz und Hohenfriedberg hatte noch etwas von einem Rokokokönig, dem der Verkehr mit Watteau, Lancret und Pater zu den „petits plaisirs" gehörte. Als sich aber um die Mitte der fünfziger Jahre die Charaktergestalt des einsamen Herrschers herauszubilden begann, der seinem Zeitalter seinen Namen gegeben hat, nahm auch seine Kunstliebe einen heroischen Ton an. Als er sich zu dem Kriege rüstete, der sieben Jahre dauern sollte, war die Neigung des jugendlichen Schwärmers von Rheinsberg nur noch eine romantische Erinnerung, und als er 1763 heimkehrte, waren die großen Historienmaler, Rubens an der Spitze, die Ideale seines Kunstgeschmacks. Das Bild des königlichen Kunstsammlers würde also erst vollständig werden, wenn auch dieser Teil seiner Bestrebungen, in der Kunst den höchsten Genuss seines Daseins zu suchen, eine würdige Darstellung in Wort und Bild fände.

ADOLF ROSENBERG.

DER GIOVANNINO DES MICHELANGELO.

VON *C. HASSE.*

(Schluss.)



DASS die Statue einen Jüngling darstellen soll, welcher im Begriff steht Honig zu naschen, darüber sind alle Forscher bis auf Wilson einig, welcher meint, er habe bereits von dem Gegenstande, den er in der Hand hält, genossen, dagegen gehen die Ansichten über die begleitenden und die vorangegangenen Vorgänge weit auseinander.

Wilson meint, er mache den Eindruck, als wolle er sich vorwärts bewegen, und sagt zugleich, dass er sich mit einem Ausdruck von Ekel zurückwerfe. Bode dagegen betrachtet den Jüngling als stehend und nur insoweit in Bewegung, als er die Erhebung der rechten Hand mit dem honiggefüllten Hörnchen durch eine Bewegung seiner rechten Körperseite nach links hin begleitet. Damit ist für ihn das Vor und Nach in der Bewegung in glücklichster Weise vereinigt. Henke beschäftigt sich nicht ausdrücklich mit dieser von Bode hervorgehobenen Bewegung, die doch wohl als eine Drehung der rechten Körperhälfte nach vorne links hinüber zu bezeichnen wäre, sondern macht besonders auf die ungewöhnliche Art der Wendung des Oberkörpers über die Hüfte des Standbeines hin aufmerksam und sucht in derselben das Bestreben, den Körper vor dem etwa niederträufelnden Honig zu schützen. Nach ihm ist also der Giovannino nicht bloß der Honig naschende, sondern auch der die Reinlichkeit anstrebende Jüngling, und diese beiden im ganzen recht lobenswerten Thätigkeiten gehen nebeneinander her. Während also bei Bode Ruhe im unteren Teil des Körpers herrscht und der obere in Bewegung ist, zeigt letzterer nach Henke, welcher auch den Johannes als stehend annimmt, zwei Bewegungen.

Wie erklären sich nun zunächst die Widersprüche zwischen Wilson einer- und Bode, Henke andererseits? In der That macht die Statue auf den ersten Blick den Eindruck, als ob eine Vorwärtsbewegung stattfände. Das Spielbein ist nicht wie bei dem gewöhnlichen Ruhen auf dem Standbeine leicht

im Knie gebogen und etwas auswärts gedreht, mit entsprechend gesenkter und auf der entgegengesetzten Seite gehobener Hüfte, sowie leicht vorgesetztem, selten zurück gesetztem, nach außen gedrehtem und abduzirtem Fuße und platt aufgesetzter Sohle oder leicht erhobener Ferse, sondern dasselbe ist wie beim Gehen stark rückwärts gewandt. Die Fußspitze berührt bloß den Boden, während die Ferse hoch gehoben ist, gerade wie beim Gehen, und dies mag wohl Wilson zu der Annahme einer Vorwärtsbewegung gebracht haben. Eine nähere Betrachtung lehrt nun aber, dass diese Absicht dem Künstler fern liegen musste. Hätte er eine Vorwärtsbewegung darstellen wollen, so hätte er den Oberkörper nicht nach rechts und hinten hin übergebogen, sondern er hätte ihm eine Neigung nach links und vorne gegeben, denn beim Gehen muss sich der Körper in der entgegengesetzten Richtung des schwebenden Beines bewegen, soll nicht das Gleichgewicht verloren gehen oder unnötiger Muskelaufwand zur Aufrechthaltung einer unnatürlichen Stellung gemacht werden. Eine besondere Kraftentfaltung zur Aufrechthaltung einer solchen für das Gehen unnatürlichen Stellung ist an dem Körper der Statue nirgends zu entdecken, und da nun außerdem das Bein für den gewöhnlichen Gang zu weit abducirt und nach außen gedreht erscheint, und da seine Muskulatur nicht gespannt, sondern schlaff ist, so darf man auf Grund seiner sonstigen genauen anatomischen Kenntnisse dem Künstler wohl zutrauen, dass er die Figur stehend und nicht gehend bilden wollte. Immerhin sieht man aber aus allen diesem, wie wenig klar und einfach die Haltung des unteren Teiles der Statue ist.

Nun die dem Künstler zugeschriebenen Bewegungen des oberen Körperteiles. Von vornherein muss die Wilson'sche Ansicht, als drücke sich in der Bewegung des Oberkörpers ein Gefühl des Ekels vor der genossenen Speise aus, von der Hand gewiesen werden. Wäre ein solches Ekelgefühl vorhanden, so müsste das im Mienenspiel sich ausdrücken, und in diesem Gesichte sieht man davon gar nichts, im Gegenteil. Das einzige, was zu Gunsten dieser Annahme angeführt werden könnte, wäre die Biegung des Oberkörpers im Kreuze nach hinten, allein dieselbe geschieht ohne besondere Kraft, ohne Muskelanstrengung, wie man leicht bei der Betrachtung von hinten sieht. Somit kann es nicht Wunder nehmen, wenn keiner der späteren Autoren auf diese Wilson'sche Annahme zurückkommt. Es bleibt also die Bewegung zum Genusse des Honigs übrig, welche in der erhobenen rechten Hand und in der Drehung des Oberkörpers mit seiner rechten Seite nach vorne, und in der Neigung des Kopfes und Halses nach vorne erkannt werden kann.

Wie steht es nun aber mit der von Henke angenommenen Bewegung, welche durch den lobenswerthen Reinlichkeitssinn des Johannes hervorgerufen ist? Ich gestehe, es ist mir unerfindlich, wie zunächst das Betröpfeln aus dem Hörnchen durch die an der Statue sich zeigende Wendung des Körpers vermieden werden kann. Es ist richtig, durch die Neigung des Oberkörpers in der Hüfte nach rechts, durch das Nachlinksdrängen desselben bekommt das Standbein die Richtung von oben außen nach unten und innen, allein dadurch wird die Beschmutzung des Beines nicht ohne weiteres vermieden. Es wäre das nur dann der Fall, wenn das Hörnchen nach außen von der senkrechten Ebene, welche man durch die am weitesten nach außen links liegenden Punkte des Körpers ziehen kann, stände, oder wenn es vor sämtliche Punkte desselben gebracht wäre. Die Möglichkeit dazu wäre in einer starken Drehung des Körpers von rechts nach links, oder in einer starken Vorwärtsneigung desselben gegeben, allein von allen diesen Bewegungen ist entweder gar nichts vorhanden oder die Bewegung ist wie die Drehung nach links nicht so ausgiebig, dass die rechte Hand nach außen vom Körper zu liegen kommt. Im Gegenteil, sie steht vor der linken Brust, und dabei ist der Oberkörper noch nach rechts und seitwärts gebeugt und nicht nach vorne, sondern nach hinten übergeneigt. Man könnte somit eher an eine Beschmutzung des Körpers durch den Inhalt des Hörnchens denken, als an das Gegenteil. Günstiger liegen schon die Dinge für die Henke'sche Annahme, was das Abtröpfeln von der Honigwabe betrifft. Diese, welche nicht dicht der linken Hüfte anliegt, sondern ein klein wenig von ihr abgehalten wird, kann bei der vorhandenen Stellung und Biegung des Körpers unmöglich das Bein beschmutzen, aber war damit diese Stellung nötig? Ich meine, nein! Selbst beim geraden aufrechten Stehen war eine Beschmutzung des Beines ausgeschlossen, denn die Hüfte bildet schon an und für sich den am weitesten nach außen liegenden Teil der unteren Extremität, und zudem hält Johannes die Wabe etwas vom Körper ab und außerdem fast horizontal, so dass der Honig aus den Zellen, soweit sie nicht von den Fingern berührt werden, nicht abfließen kann.

Somit schließe ich mich Bode an, indem auch

ich meine, dass der Giovannino im Begriff ist, stehend das Hörnchen zum Munde zu führen, und dass er sich in jugendlicher Naschhaftigkeit des bevorstehenden Genusses des Honigs freut.

Habe ich nun so aus der Haltung der Figur das Motiv, den Grundgedanken, abgeleitet, so fragt es sich jetzt, wie dieser Grundgedanke im einzelnen durchgeführt ist und inwieweit die Ausführung den vorhin aufgestellten Forderungen entspricht, nnd da lautet die Antwort: *„Die Statue ist im Ganzen und im Einzelnen geziert“*, denn es finden sich unnötige und über das Ebenmaß hinausgehende Bewegungen und dem entsprechend Haltungen. Damit trifft die ganze Figur von meinen im Eingange scharf und kurz entwickelten Gesichtspunkten aus ein schwerer Tadel und das Schönheitsgefühl und Schönheitsbedürfnis wird durch sie durchaus nicht voll befriedigt. Springer, Grimm und vor allen Wölfflin, ja selbst Bode haben bereits früher ihre Nichtbefriedigung ausgedrückt, wenn dieselben auch zum Teil ihren Tadel auf einzelne Abschnitte des Körpers, namentlich auf den Kopf beschränkten, während Wilson und in der neuesten Zeit Henke nur Worte zum Teil überschwenglichen Lobes zu finden wissen, ersterer ohne Einschränkung, letzterer mit dem Bemerken, dass einzelne Bewegungen ungewöhnliche seien.

Geziert ist vor allen Dingen die Stellung des rechten Beines, des sogenannten Spielbeines, und aus dieser erklärt sich am besten die Haltung des größten Teiles der übrigen Körperabschnitte.

Das rechte Bein ist innerhalb der natürlichen Grenzen, aber zu stark abduzirt und nach außen gedreht, und der Künstler musste, um die starke Beugung des Knies zu erreichen, infolgedessen die rechte Hüfte stark senken und somit den Rumpf kräftig nach rechts überneigen. Er erreichte damit zu gleicher Zeit den Vorteil, dass die seitlich gestellte Masse des rechten Beines nicht für sich allein steht und störend in die Augen fällt, sondern dass das Auge oben rechts noch eine weitere Masse findet.

Wie nun aber die Stellung des rechten Beines über das gewöhnliche Maß hinausgeht, so auch die Neigung des Rumpfes in der Hüfte nach rechts. Wie schon Henke erwähnt, ist diese Stellung eine ungewöhnliche, um ohne besondere Muskelanstrengung das Gleichgewicht des Körpers aufrecht zu erhalten. Wird das eine Bein, wie das Spielbein der Statue, seitwärts rechts von dem Körper entfernt, so muss der Rumpf nach statischen Gesetzen regelrecht nach links hin abweichen. Hier findet sich nun aber in den unteren Rumpfpartieen eine gleichsinnige Neigung, und die Folge ist, dass bei dieser ungünstigen Anordnung des Körpers für die Aufrechterhaltung des Gleichgewichtes die über dem unteren Rumpfabschnitte liegenden Körperpartieen nach rechts übergebogen sein müssen, und da das nur in einem ungenügenden Maße möglich, so musste das ganze Becken nach rechts hinübergeschoben werden. Daraus resultirte dann einfach die Schrägstellung, die Stellung einwärts (Henke) des rechten Beines. Alle diese Gleichgewichtsbewegungen bedingen die gebrochenen, die Zickzacklinien, welche ja den Forschern bereits aufgefallen sind, ohne dass sie den Versuch gemacht haben, den Verlauf derselben wissenschaftlich zu erklären.

Infolge dieser ungewöhnlichen Stellung, welche allerdings den Eindruck jugendlicher Schlaffheit, aber meiner Ansicht nach nicht gerade zu Gunsten der Statue erhöht, ist vor allem über dieselbe eine gewisse Unruhe gelagert, ein übermäßiges Bewegtsein der Linien, und das ist eben das Gezierte in der Figur.

Weiter aber bedingt die weit über das Maß der Ruhestellung hinausgehende Lage des linken Beines nach hinten ein Vorschieben des unteren Rumpfabschnittes und somit des Beckens, und da aus statischen Gründen der obere Körperteil sich nach hinten neigen musste, Kopf und Hals dann wieder nach vorne, so entstand dadurch nicht bloß die starke Einknickung im Kreuze, sondern es erscheint damit auch in der Profilansicht die Zickzacklinie, welche von vorne so in die Augen fällt. Somit ist auch in dieser Ansicht eine über das Ebenmaß hinausgehende Bewegung und Haltung, Unruhe und Geziertheit.

Wie man sieht, sind alle diese Bewegungen nur naturgemäße Folgerungen aus einander, die eine musste die andere bedingen, wollte der Künstler nicht die statischen Grundlagen seines Werkes preisgeben, und somit ein Werk schaffen, welches der richtigen Körperstellung Hohn spricht. Allein es finden sich auch unnötige Bewegungen, und dazu gehört einmal die starke Drehung des Körpers nach vorne links und dann die starke Beugung der rechten Hand im Gelenk. Der Eindruck des Gezierten wird dadurch meines Erachtens wesentlich erhöht, und derselbe wird gewiss nicht gemindert durch die Haltung der Finger derselben Hand. Allerdings ist das Hörnchen zu klein, um mit der vollen Hand gefasst zu werden, unnötig aber ist es dasselbe mit sämtlichen Fingerspitzen fassen zu lassen oder sämt-

liche Fingerspitzen an dasselbe zu legen. Es hätte genügt, wenn der Honigbehälter von den drei ersten Fingern mit den Spitzen gefasst wurde, jedoch will ich auf diesen Punkt kein übermäßig großes Gewicht legen. Immerhin wäre es durch Anwendung eines anderen Griffes möglich gewesen, das Hörnchen dem Beschauer besser als solches vorzuführen, und ich kann nicht anders als die besondere Spreizung des kleinen Fingers auch als geziert zu erklären.

Und nun das Gesicht! Wenn ich auch absehe von dem wuchtigen, an der Schläfe tief ausgehöhlten, ja durchbohrten, sich tief auf den Nacken niedersenkenden Gelock, welches dem Kopfe einen entschieden weibischen Charakter aufprägt, so entspricht dies Mienenspiel nicht vollkommen dem Grundgedanken der Statue. In der weiten, viereckigen Mundöffnung mit der sich vorstreckenden Zunge ist allerdings Begehrlichkeit ausgedrückt, jedoch ebenfalls über das Ebenmaß hinausgehend. Die Forderung wäre aber doch wohl gerechtfertigt gewesen, dass der Künstler der Begehrlichkeit des Mundes einen jugendfrohen, genussbegierigen Blick zugesellte, allein das ist nicht der Fall. Der Blick ist allerdings auf das Hörnchen gerichtet, aber er ist nicht offen froh, sondern es liegt etwas in der ganzen Lage nicht Begründetes, Schläfriges in demselben. Das rührt daher, dass die Lidspalten schmal, dass namentlich die oberen Lider stark gesenkt sind, vor allen Dingen aber liegt der Grund darin, dass namentlich das linke Auge wie bei eintretender Schläfrigkeit etwas nach oben gerollt erscheint, und dass somit das untere Lid den Augenstern nicht überschneidet. Dieser kommt etwas oberhalb des Lidrandes zum Vorschein. Dieses Schläfrige, oder wenn man lieber will Schwärmerische im Blick ist nicht bloß geziert, ich meine, es ist auch unnatürlich. Dabei zeigen sich im Gesichte besondere auffallende Schönheitsfehler. Unschön ist meines Erachtens die große Breite des Untergesichts, besonders in der Gegend der Kieferwinkel. Dadurch bekommt das ganze Gesicht ein viereckiges Aussehen. Unschön ist fernerhin die Modellirung der Lippen. Die Lippen sind dünn, in ihren Grenzen schwach ausgeprägt und besonders die Unterlippe ist mit ihrer mittleren Vertiefung ungenügend ausgearbeitet.

Dies die Thatsachen und ihre Begründung. Ich bitte die Länge und vielleicht auch die Langweiligkeit derselben dem Anatomen, dessen eigenstes Gebiet notwendig betreten werden musste, zu Gute zu halten und sie mit der Notwendigkeit zu entschuldigen, der ganzen Angelegenheit eine streng wissenschaftliche Behandlung zu Teil werden zu lassen. Ich komme jetzt zu der nächsten Frage: *Kann dieses Werk eine Jugendarbeit Michelangelo's sein?* Ich meine mit Milanesi, H. Grimm und Wölfflin: *Nein!*

Für dieses Urteil ist an erster Stelle die Darstellungsweise Michelangelo's maßgebend, und diese lässt sich ja zum Glück an Jugendwerken desselben nachweisen.

Der Bacchus, welcher kurz nach dem Giovannino entstanden ist, bietet das beste Vergleichsobjekt, und als solches benutzen ihn ja auch die gegnerischen Autoren.

An der Statue des Bacchus findet sich keine einzige überflüssige, sich nicht aus dem Motiv und aus der augenblicklichen Lage ergebende Bewegung, ja, es ist keine einzige vorhanden, welche das Maß des in der Situation Liegenden, das Maßvolle überschritte. Keinen Augenblick ist man zweifelhaft, welchen Gedanken der Künstler ausdrücken wollte. Das Motiv wird nicht gestört, vermindert und verdunkelt durch eine über die Figur ausgebreitete Unruhe in der Linienführung, eine Unruhe, welche sich auf das Denken und die Betrachtung des Beschauers unwillkürlich überträgt. Nicht mühsam hat man sich, wie beim Giovannino, zum Gedanken durchzuwinden, sondern derselbe bietet sich von vornherein als feste Stütze, mittelst der man allmählich sicher zur Würdigung der Einzelheiten geführt wird. Ich will die Frage nach dem ästhetischen Wert der Statue nicht weitläufig erörtern. Es lässt sich ja darüber streiten, wie sich auch darüber streiten lässt, ob ein schlafender, wie der Barberini'sche Faun in München, ästhetisch wertvoller ist, als ein einhertaumelnder Trunkener. Auch will ich bei dieser Gelegenheit die Frage nicht eingehend behandeln, ob die Ausbildung der einzelnen Formen den Ansprüchen an Schönheit genügt, ich möchte diese Frage bei diesem Jugendwerke Michelangelo's nicht ohne weiteres bejahen, aber das ist sicher, aus oben genannten Gründen überragt der Bacchus den Giovannino so weit, wie z. B. der Hermes des Praxiteles irgend eine spätrömische Statue überragt.

Den Blick in seliger Vergessenheit der vollen Schale zugekehrt, hebt er, in der Trunkenheit nicht mehr die Größe des Kraftaufwandes seiner Muskeln zur Erreichung des bestimmten Zweckes ermessend, dieselbe über die Höhe des Mundes hinaus. Dabei sind Zweifel und Begierde nach dem Trunke in maßvollster Weise im Gesichte ausgedrückt. Er taumelt vorwärts und vermag auch nicht mehr die Bewegung seines Spielbeines in den natür-

lichen Schranken zu halten. Der Oberkörper fällt nach hinten über und wird durch Vornüberbeugen des oberen Abschnittes in seinem Falle aufgehalten. Um das Gleichgewicht dann weiter so viel wie möglich in der einfachsten, natürlichsten Weise zu sichern, ist der Körper nach der Seite des Standbeines übergeneigt dargestellt, während das Spielbein in trunkener Vergessenheit stark abduzirt, auswärts gedreht und etwas erhoben erscheint. Das Knie ist dabei gebeugt, der Fuß auf den Zehenspitzen erhoben. Die schlaffe Haltung lässt kaum erwarten, dass er im nächsten Augenblick das Standbein zu wechseln im stande sein wird und das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten vermag. Er steht da, das vollendete Bild eines Trunkenen, aber eines Trunkenen nicht aus Gewohnheit, sondern aus überschäumendem Jugendmut, in einer Haltung, welche den Blick wohl fesselt, aber nicht beleidigt. Er versöhnt mit dem ungewöhnlichen Zustand, in dem er sich befindet, und nötigt dem Beschauer eher ein Lächeln, als einen Ausruf des Bedauerns ab. Jeder Zug ist dem Leben abgelauscht und verfeinert, aber nicht geziert dargestellt.

Wie ganz anders der Giovannino, und wie scharf würde dieser Gegensatz hervortreten, wenn man ihn, sei es unter die Originale in Florenz, sei es unter die Gipsabgüsse der echten Werke Michelangelo's, wie es für das Berliner Museum naturgemäß wäre, stellen würde.

Angesichts eines Werkes wie des Bacchus kann man nicht annehmen, dass Michelangelo kurz vorher den durchaus anders gearteten Giovannino schuf, um so weniger, weil wir bei keiner der nachfolgenden Einzelstatuen des Michelangelo und selbst bei den früheren, wie dem Cupido, auch nur einen leisen Anklang an die Darstellungsweise im Giovannino finden. Auch bei ihnen ist das Ebenmaß, das Natürliche in Haltung und Bewegung durchaus gewahrt.

Ich kann nun die Bacchusstatue nicht verlassen, ohne auf die Bildung des Gesichtes und vor allem auch des Mundes näher einzugehen. Das Untergesicht ist schmal, die Haarfülle gegenüber dem Giovannino gemäßigt, das Mienenspiel und der Blick entspricht der Lage und ist nicht wie bei dem Johannes mit einem anderen, nicht dem Gedanken entsprechenden Ausdruck verbunden, und schließlich meine ich, wer einen solchen Mund wie bei dem Bacchus schuf, der konnte unmöglich kurz vorher einen Mund wie den des Giovannino bilden.

Bei dem Bacchus ist die Mundöffnung in den Winkeln schmäler wie in der Mitte. Die obere Begrenzung derselben erscheint nicht parallel der unteren, sondern gegenüber der mehr horizontalen Unterlippe erhebt sich die obere in der Mitte und senkt sich nach den Seiten abwärts, und dieser Wechsel in den Linien, welcher durchaus dem beabsichtigten Eindruck der Begehrlichkeit nach Genuss entspricht, wird dann weiter gefördert durch das scharfe Ausprägen der Plastik der hier viel mehr wie bei dem Johannes schwellenden Lippen. Niemals hat Michelangelo einen solchen Mund wie den des Giovannino gebildet. Es bleibt also nichts, was für diesen Meister spräche, als die schildförmige Brustwarze, und ich muss gestehen, dass ich diese eigentümliche Form nicht in der Schärfe ausgeprägt finde, um dieselbe als entscheidendes Merkmal für die Urheberschaft des Michelangelo zu verwerten.

Auch die Kolossalstatue des David ist namentlich von Henke zum Vergleich mit dem Giovannino herangezogen worden. Allein, was für den Bacchus gilt, das gilt auch für den David, welcher meines Erachtens durch die feinere Modellirung des Körpers den Bacchus übertrifft und damit das Wachsen der anatomischen Kenntnisse seines Meisters bekundet. Im übrigen ist auch bei ihm in Haltung und Bewegung sowohl das Zuviel, als das Zuwenig durchaus vermieden, und klar und einfach tritt auch bei ihm der Grundgedanke dem Beschauer entgegen.

Die Schleuder gleichsam in seinen Händen wiegend, das linke Bein leicht vorgestützt und demnach der Körper leicht nach rechts und hinten übergebogen, die Ferse des linken Fußes gehoben, so beobachtet er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und zugleich mit Zorn im Blick den von links her kommenden Feind und dreht demselben seine schmale Seite zu. Damit ist zugleich eine Stellung geschaffen, um in der zweckmäßigsten Weise die Kraft abzumessen, welche nötig sein wird, damit der mit der Schleuder geworfene Stein sein Ziel erreiche. Es ist genau die Stellung, wie man sie so oft beim Schlagballspiel sehen kann, wenn der Spieler den Ball an das Schlagbrett legt, um im nächsten Augenblicke mit abgemessener Kraft den Schlag zu führen.

Ist es mir nun somit nicht möglich, den Giovannino als Werk des Michelangelo anzuerkennen, so fragt es sich, welchem Meister dasselbe zukommt, und wenn sich das nicht bestimmen lässt, zu welcher Zeit dasselbe geschaffen wurde. Milanesi spricht es klar und deutlich aus, dass es ein Werk des Matteo Civitale sei, und Bode und Henke weisen darauf hin, dass, wenn man die Urheberschaft des Michelangelo nicht anerkennen wolle, man doch wohl ge-

nötigt sei, denselben, sei es dem Donatello, sei es dem Verrocchio, zuzuschreiben, eine Notwendigkeit, welche Wölfflin freilich nicht anerkennt, sondern dieser Forscher spricht seine Überzeugung dahin aus, dass es sich um ein Werk des 16. Jahrhunderts handle.

Meine Kenntnisse und Erfahrungen reichen nicht so weit, dass ich Angaben darüber machen könnte, ob die besondere Marmorart, welche von Michelangelo oft verwandt worden sein soll, und aus welcher nach Bode der Giovannino verfertigt ist, noch in späterer Zeit gebrochen und verwandt wurde oder nicht. Demnach bin ich zur Zeit außer stande, die Urheberschaft irgend eines der Vorgänger des großen florentiner Meisters, am wenigsten die des Donatello wahrscheinlich zu machen. Soweit mein Vergleichsmaterial reichte, vermochte ich nur festzustellen, dass ein solcher Grad von Geziertheit, wie er dem Giovannino eigentümlich ist, bei keinem der Quattrocentisten vorkommt, am wenigsten bei Donatello, auch nicht bei Civitale. Am ehesten ließe sich noch an Verrocchio denken, dessen David auf den ersten Blick manche dem Giovannino verwandte Züge zeigt. Das gilt namentlich auch für die Bildung und Ausarbeitung des Haares, welches jedoch dem Gesichte keinen weibischen Charakter verleiht, ferner für die gute Darstellung der jugendlichen, eckigen Formen mit dem langen, schlanken Halse, allein ich bin bei eingehenderer Betrachtung immer wieder von dem Gedanken an Verrocchio zurückgekommen. Klar und ruhig ist das Motiv des siegreichen Knaben durchgeführt. Die Haltung des Kopfes und des Körpers zeigt in keiner Weise ein Übermaß, selbst nicht das an der einen Darstellung neben dem Haupte des Goliath stehende Bein, welches an der Replik im Bargello in derselben Weise frei steht, da der Kopf des Goliath bei dieser neben dem Standbeine liegt. Die Stellung des Spielbeines, die bei der ersten Statue allein schon durch die Lage des Hauptes vor und zwischen den Beinen bedingt ist, erhöht sogar den Eindruck des Sieghaften, Triumphirenden, namentlich da die statischen Verhältnisse (Überneigen des Rumpfes an der Seite des Standbeines) außerordentlich einfache sind. Man könnte mir nun freilich entgegenhalten, dass es sich wohl um eine Jugendarbeit dieses Meisters handle. Dagegen ist aber wiederum zu sagen, dass der Giovannino eine so tief eingehende Kenntnis des Baues des menschlichen Körpers und ein solches Raffinement in der Technik verrät, dass an ein Jugendwerk irgend eines Meisters überhaupt nicht zu denken ist. Man hat das Werk als die Frucht eines sehr gereiften Könnens anzusehen, und da bietet sich nur die einzige Möglichkeit, den Giovannino in ein späteres, der Geziertheit huldigendes Jahrhundert zu setzen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

— Das Blatt, welches wir den Lesern heute bieten, stammt aus dem Prachtwerke: „Potsdam, ein deutscher Fürstensitz", das im Verlage von Amsler & Ruthardt in Berlin kürzlich erschienen ist. Dasselbe enthält auf 30 Blättern eine Auswahl der schönsten und malerischesten Punkte, welche die von der Natur und der Kunst so reich bedachte Residenzstadt der Hohenzollern in reicher Fülle bietet. Die photographischen Aufnahmen stammen von Otto Rau, die einzelnen Punkte sind mit künstlerischem Verständnis ausgewählt worden; die Heliogravüren sind in der bekannten Anstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin vortrefflich ausgeführt. Potsdam, das Kleinod im märkischen Sande, bietet des Schönen so viel, dass eine Auswahl schwer wird, und wer den Ort genau kennt, wird noch viele Punkte finden, die wohl auch wert wären, in die Sammlung mit aufgenommen zu werden. Doch wenn man die ganze Folge durchblättert, wird man dem Künstler im allgemeinen zugeben müssen, dass er die richtige Auswahl getroffen hat. Er führt uns erst in die Stadt, wo das Schloss und die Garnisonkirche als hervorragendste Vertreter der Kunst, in letzterer die Gruft Friedrich's des Großen, als weihevolle Stätte für jedes Preußenherz, uns vor Augen geführt werden. Dann wandern wir nach Sanssouci hinaus, besuchen die Friedenskirche, die Gruft Kaiser Friedrich's III. und genießen die Schönheiten des Parkes in allen seinen Teilen, die alten Baumriesen des eigentlichen Sanssouciparks und die neuen Anlagen des Sicilianischen Gartens unterhalb des Orangeriegebäudes. Von wahrhaft bestrickendem Reiz ist die alte holländische Mühle beim Mondenschein, ein wundervolles Bild die Dresdener Vase. Weiter geht es nach dem Neuen Palais, dem Sommersitz unseres Kaiserpaares, auf das uns ein wundervoller Blick durch das Kolonnadenportal der Communs geboten wird, und nach Charlottenhof, der idyllischen Schöpfung Friedrich Wilhelm's IV. Nun wendet sich der Künstler dem Osten zu. Das Marmorpalais, das verwunschene Schloss der Zaubermärchen, an das sich allerhand Spuk und Sage knüpft, bieten wir unseren Lesern in vortrefflichem Abdruck. Ein feiner Dunst steigt aus dem Wasser des heiligen Sees, der die Fundamente des Schlosses bespült, empor und hüllt das Ganze in leichten Nebel. Dann erblicken wir die weiten Flächen des Jungfernsees und wandern nach Glienicke und Babelsberg, von dessen Schloss uns ein vortreffliches Bild gegeben wird, und enden unsern Weg bei der Heilandskirche in Sakrow.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



nötigt sei, de
dem Verrocch
welche Wölfl
dieser Forsch
dass es sich u
Meine K
so weit, das
ob die bes
angelo oft v
nach Bode
späterer Zei
Demnach b
schaft irge
tiner Mei
wahrschei
material
ein solch
vannino
centisten
auch ni
an Ver
Blick
Das gil
arbeit
keinen
Darst
dem

aus
das
sch
wa
de
de
sc
P
d

Preußenherz, uns

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. —
Druck von *August Pries* in



MARMORPALAIS

Aus dem Prachtwerk „Potsdam eine deutsche Fürstenstadt"

Verlag von Amsler & Ruthardt Berlin


IV.
NEUE FOLGE
10.
JULI 1893.
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik 25 Mark.

Inhalt des zehnten Heftes.

Das Schloss zu Offenbach am Main. Von *Johannes Richter*. S. 217. — Dürer's Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemäldegalerie. Von *A. Rosenberg*. S. [illegible] — Attische Grabreliefs. Von *A. Michaelis*. (Schluss.) S. [illegible] — Eine Altdorfer-Ikonographie. Von *R. Stiassny*. S. [illegible] — Die Pariser Kunstausstellungen. Von *Max Georg Zimmermann*. S. [illegible] Bücherschau. S. 245.

ABBILDUNGEN.

Merian: Offenbach. (Aus der Topographia Hassiae 1646.) S. 217. — Ansicht der Südseite des Schlosses zu Offenbach. (Aus *Ortwein*, Deutsche Renaissance.) S. 218. — Kämpferstein am Schlosse zu Offenbach. Holzschnitt von *H. Vogel*. S. [illegible] — *Portal am östlichen Treppenturm im Schlosse zu Offenbach. S. [illegible] — *Wendeltiege im Schlosse zu Offenbach. S. 221. — *Erker an der Nordseite des Schlosses zu Offenbach. S. 222. (* Aus dem Werke: [illegible] Kunstdenkmäler des Kreises Offenbach. Darmstadt, A. Bergsträsser.) — Erker am Schlosse zu Offenbach. [illegible] von *H. Vogel*. S. 224. — Christusknabe. Zeichnung von *H. Dürer* in der Kunsthalle zu Bremen. S. [illegible] — [illegible] Zeichnung von *A. Dürer* in der Albertina zu Wien. S. [illegible] — Thraseas und Euandria. Berlin Nr. [illegible] — [illegible] und Pamphile. (Nach Att. Grabr. Taf. [illegible]) S. [illegible] — Grabstele aus Smyrna. Berlin Nr. [illegible] — Stele in Leiden. (Nach Att. Grabr.) S. [illegible] — [illegible] Grabstele. S. 233. — Prokles und [illegible] (Nach Att. Grabr.) S. 234. — Grabstele aus Rhenea. Berlin Nr. [illegible] S. [illegible] — Besuch bei der kranken Tochter. (Nach einer Photographie aus dem Apparat der Att. Grabreliefs.) Holzschnitt von *A. Fels*. S. [illegible] — Attische [illegible] Jahrhunderts. Zeichnung von *R. Kolberg*. S. [illegible] — [illegible] Gemälde von *A. Altdorfer* in der kgl. Gemäldegalerie in Augsburg. (Nach einer Photographie des Hofphotographen Fr. Hoefle in Augsburg.) S. [illegible] — [illegible] Südfront des Schlosses zu Offenbach. Zu S. 217. — †Madonna mit dem Zeisig. Von *A. Dürer*. Heliogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Zu S. [illegible] — †Grabstele von Dexylon in Athen. Radierung. Zu S. [illegible]

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

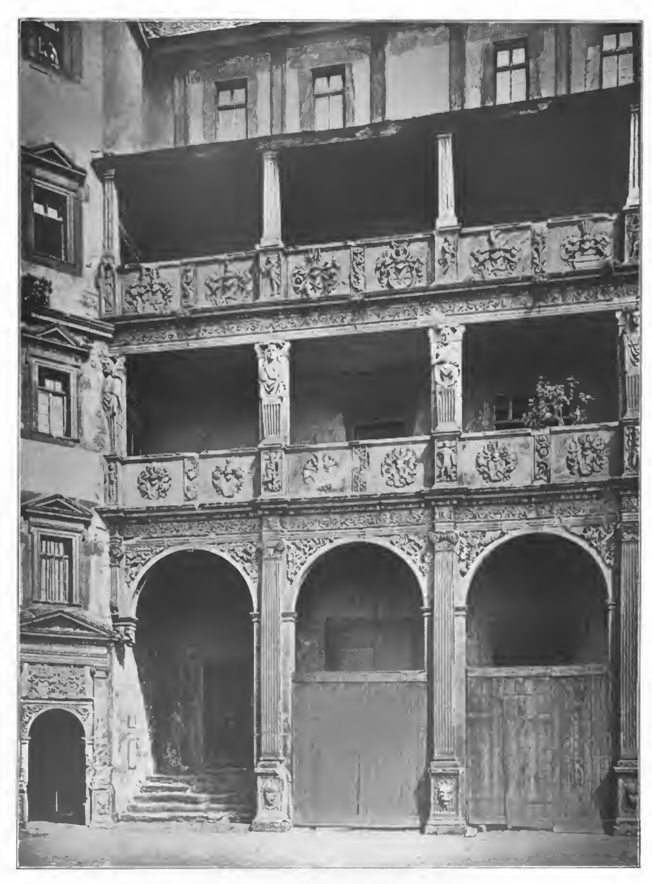
Inhalt des zehnten Heftes.

Die [illegible] in der dekorativen Kunst. Von Prof. Dr. *P. F. Krell* in München. (Schluss.) S. [illegible] — Aus den Großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin. III. Die Sammlung Thormann. Von *Fr. Schlie*. S. [illegible] — Kleine Mitteilungen. S. [illegible]

ABBILDUNGEN.

Miniatur, spätgotische Zeit, aus einem Gebetbuch. S. 169. — Geschnitztes Relief. Frührenaissance. (Aus [illegible]) S. 170. — Bemalung einer Delfter Vase. S. 170. — Rokoko-Ornament. S. 171. — Muster einer [illegible] Tapete. S. 172. — Modernes Cretonne-Muster. S. 172. — Muster eines venetianischen Stoffes. (Aus [illegible]) S. [illegible] — [illegible] aus der Sammlung Thormann in Schwerin. S. 176. — Armleuchter aus der Sammlung Thormann in Schwerin. S. 177. — Schmiedeeisernes Gartenthor in Elberfeld, entworfen und ausgeführt von [illegible] bei Elberfeld. S. 181. — Dekoration aus Schloss Bruchsal. (Photographie von *P. [illegible]*) S. 182. — Schmiedeeisernes Oberlichtgitter. Entworfen von *A. [illegible]*, Fachschullehrer in Bozen. S. [illegible] — [illegible] Schloss Tratzberg. S. 185. — *Kassette aus Schloss Tratzberg. S. [illegible] — *System einer Holzdecke aus Schloss [illegible] S. 186. (* Aus *F. [illegible]*, Zimmergotik in Tirol. Band IV und V. Leipzig, Verlag von *E. A. Seemann*.) — Thür des Mausoleums Kaiser Friedrichs in Potsdam, nach einer Skizze von Geheimrat *J. C. Raschdorff* entworfen und ausgeführt von *G. Lind* in Berlin.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 20. Juli d. Js.



Schloss zu Offenbach; Detail der Südfront 1572.

(Nach K. E. O. Fritsch: Denkmäler deutscher Renaissance.)



Fig. 1. Merian: Offenbach. (Aus der Topogr. Hassiae 1646.)

DAS SCHLOSS ZU OFFENBACH AM MAIN.

VON *JOHANNES RICHTER.*

MIT ABBILDUNGEN.



ZU DEN schönsten Kunstschöpfungen der Renaissance, nicht nur des an stilvollen und wichtigen Baudenkmälern reichen Großherzogtums Hessen, sondern wohl ganz Deutschlands, gehört das prächtige Schloss des Fürsten Isenburg-Birstein zu Offenbach am Main. Neben der ehedem einzigen Fährstelle über den Main gelegen und somit in belebter Gegend erbaut, hat das Schloss schon in *diesem* Punkte einen Wandel erfahren. Denn seit Anlage der Eisenbahn und insbesondere der neuen steinernen Brücke mainabwärts ist es recht stille um den Platz geworden, den das Kleinod eines an hervorragenden Denkmälern reichen Kunstabschnittes ziert, und mit der Übersiedlung der fürstlichen Herrschaft nach Birstein hat der Sitz seine frühere Bedeutung völlig eingebüßt. Heute wohnen Leute geringeren Standes in den Räumen, die weiland Graf Reinhard von Isenburg als „ein lustiges, bequemes Lager" bezeichnete und trotz schweren, in diesen Mauern erfahrenen Missgeschickes über alles liebte. Ruhig fließt der Main daran vorbei, jetzt durch ansehnliche Dammbauten von dem Schlosse auf etwa hundert Meter ferngehalten, damals noch ein allernächster, aber nicht sonderlich friedsamer Nachbar, denn er suchte mit seinen trüben Wogen gar oft das Gebäude heim, wenn er aus den blauen Spessarthöhen in jedem Lenze die Schneeschmelze hinabtrug ins flache Land, wovon aus fünf Jahrhunderten noch heute Gedenksteine in der Mauer des Bogenganges eindringlich zu uns sprechen. Deshalb ist auch die dem Flusse und dem rauhen Nord zugekehrte Seite ein fast trutziger, winterlicher Bau, die Südreihe aber eine sommerliche Halle und reizende Bildwerkfläche.

Wenn es die nachfolgenden Zeilen unternehmen, ein Bild von der vornehmen Erscheinung des Schlosses zu entrollen, so ist sich der Verfasser wohl bewusst, nur in den Nebensachen einzelnes Neue bieten zu können. Denn die Kunstgeschichte und einige tüchtige Abhandlungen in Zeitschriften und Sonderwerken haben uns mit dem Gesamtbilde schon bekannt gemacht. So eingehend Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland das Offenbacher Schloss behandelt, gerechter ist er ihm noch in einer kleinen Plauderei in der Augsburger Allgemeinen Zeitung geworden, von der uns ein Nachdruck der Frankfurter Süddeutschen Zeitung vom 24. Februar 1863 vorliegt. Da spiegelt sich der ihm wohl soeben gewordene Eindruck mit voller Wärme wieder. Er berichtet hier im Ton gerechtfertigter Entdeckerfreude[1]) u. a.:

1) Das Schloss war vorher fast nur in dem wenig verbreiteten Werke „Städte und Gegenden zwischen Rhein, Main und Neckar" von J. H. Ludewig 1853 eingehend gewürdigt

Fig 2. Ansicht der Südseite des Schlosses zu Offenbach. (Aus Ortwein: Deutsche Renaissance.)

„Dieses Schloss gehört zu den zierlichsten Bauwerken der Renaissancezeit, die wir in Deutschland besitzen. Ja, an Grazie und Feinheit der Ausführung in den ornamentalen Teilen sucht es diesseits der Alpen seines Gleichen. In der Austeilung und Anordnung herrscht der klare Sinn eines Meisters architektonischer Komposition. Die Ausführung gehört zum Elegantesten, Zierlichsten, was bei uns der Meißel in solchen Dingen je hervorgebracht. Die Zartheit der Ornamentik übertrifft *weitaus* die des gleichzeitigen Otto-Heinrich-Baues zu Heidelberg, dem sonst das Offenbacher Schloss am nächsten steht. Das Heidelberger Schloss hat etwas Herrisches; das Offenbacher Schloss ist eine anziehende Idylle in Stein. Es ist ein kleines Meisterstück von Grazie."



Fig. 4. Kämpferstein am Schlosse in Offenbach.

Was nun den Schluss der erwähnten Schilderung, sowie des Aufsatzes von Manchot und Anderen bildet, ist auch der Endzweck der vorliegenden Mitteilungen: „Sie wünschen die Aufmerksamkeit auf das zierliche Bauwerk zu lenken, es der Schonung, der Sorgfalt, dem Respekt derer zu empfehlen, die ein nächstes Interesse an seiner würdigen Erhaltung haben." Dieser nächste Anspruch liegt in der That für jeden Kunstfreund vor und insbesondere obliegt die Wachsamkeit, ja die thatkräftige Schutznahme den hessischen Altertumsvereinen. Möchten sie sich dieser Pflicht voll bewusst sein, um das zu retten, was noch vorhanden ist!

Von den Bahnhöfen 15—20 Minuten entfernt, steht das herrliche Schloss verwahrlost und im langsamen Verfalle trauernd da. Auf weitem, freiem Platze eröffnet sich uns der wundervolle Hallenbau, dessen Pracht früher wohl noch gewaltiger zum Beschauer sprach, als der engere Schlosshof das Gesamtbild noch begrenzte.

Gehen wir auf die Geschichte des Baues ein, so erheischt schon die Spärlichkeit der Nachrichten eine bündige Kürze. Wir entnehmen das Mitzuteilende der „Geschichte des reichsständischen Hauses Isenburg-Büdingen" von G. Simon, 1865. Im Jahre 1356 wird Offenbach erstmals als Besitz Derer von Falkenstein erwähnt, die ihn 1372 der Stadt Frankfurt um 1000 Gulden verpfändeten. Da König Wenzel 1398 dem Schlosse den Mainzoll bewilligte und die Zollstraße am heutigen Schlossplatze vorbeiführte, so werden wir mit Grund um diese Zeit schon eine Herrenburg hier vermuten dürfen. Von 1418 an am Schlosse als Miteigentümer beteiligt, trat 1486 das Isenburg'sche Geschlecht in den Alleinbesitz ein. Im Jahre 1556 wird das Schloss als alt und baufällig bezeichnet und sein neuer Besitzer, der kunstsinnige und unternehmende Graf Reinhard von Isenburg — ein Mann, dessen ganzes Leben ihn als Vorbild fürstlicher Tugenden, unermüdlicher Arbeitsamkeit und einträchtiger Liebe zu seinen Brüdern erscheinen lässt und dessen vornehme Geistesrichtung aus seinem Briefwechsel mit Philipp Melanchthon erhellt — veranlasste einen Neubau, bei dem wohl die Grundmauern und das Erdgeschoss im großen und ganzen geschont blieben. Denn nur so erklärt sich die heutige Gestalt dieser Räume und ferner der Umstand, dass der Graf schon in kurzer Zeit das neue Schloss zu bewohnen vermochte. Doch waltete kein günstiger Stern über dem Bau; denn schon 1564 zerstörte der Blitz den Oberteil der Anlage bis auf die Nordseite. Graf Reinhard hatte zum zweitenmal seine Baulust zu erproben und er ging ungesäumt ans Werk. Das Unglück barg nun auch ein Glück für ihn im Schoß, denn er fand einen Baumeister, der mit so warmem Verständnis und solchem Gedankenreichtum begabt war, dass Fürst und Künstler sich hier ein bleibendes Denkmal errichtet haben. Kennen wir den Namen des

worden, da frühere Schriftsteller die künstlerische Bedeutung des Schlosses in ihren Berichten nur nebenher erwähnten. Nach Lübke hat Architekt Manchot 1867 einen schönen Aufsatz mit 8 Tafeln Abbildungen in Förster's Allgemeiner Bauzeitung, Wien, veröffentlicht und 1884 Baumeister C. Braun in der Münchener Zeitschrift für Baukunde es ihm mit 3 guten Tafeln und kurzem Texte über den westlichen Treppenturm und die untere Halle nachgethan. In dem trefflichen Buche „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Starkenburg, Kreis Offenbach", hat 1885 Dr. Georg Schaefer eine längere, gründliche Arbeit über den Bau niedergelegt.

Baumeisters auch nicht, so stehen wir doch begeistert vor dem herrlichen Werke, das uns noch um so größere Ehrfurcht abringt, wenn wir die hinderliche Mitverwendung des alten Unterbaues und der Nordseite berücksichtigen. Dem Grafen Reinhard war es nicht mehr beschieden, die Freude seines Lebens, den Schlossbau, vollendet zu sehen; Ende 1568 starb er im fünfzigsten Lebensjahre. Es war seinem Bruder Ludwig III. vorbehalten, die letzte Hand an die Ausschmückung zu legen und 1570 die noch jetzt erhaltenen zweistöckigen offenen Säulengänge mit den Wappen der ihm verwandten Häuser anzufügen.

Die am Gewölbeschlussstein des westlichen Erkers der Mainseite ersichtliche Jahreszahl 1578 kann uns darüber aufklären, wann ungefähr die letzten Bauarbeiten beendigt waren. Die Ausführung und Vollendung des Baues fielen hiernach in die Blütezeit der deutschen Renaissance.

Der Grundriss des Schlosses zeigt uns ein langgestrecktes, ziemlich schmales Rechteck, im Süden von zwei vorspringenden achteckigen Treppentürmen während im Norden die zwei runden Ecktürme, welche in

Fig 5. Portal am östlichen Treppenturm im Schlosse zu Offenbach.
(Aus Schaefer: Kunstdenkmaler des Kreises Offenbach. Darmstadt, A. Bergstraesser.)

ihrer Achsenrichtung von den südlichen Türmen abweichen, nur halb aus der Grundmauer herausragen. Diese beiden Sonderbarkeiten der nördlichen Türme lassen vielleicht darauf schließen, dass ihr Grundbau und Unterteil aus der früheren Burg unverändert in das neue Schloss mit herübergenommen wurden, obwohl letzteres in der Schmalseite eine Verbreiterung erfuhr, die Nordseite ziert in ihrer Mitte ein vom Grund bis zum Obergeschoss geführter rechtwinkeliger Erker. Die südlichen Türme enthalten die Wendeltreppen und sind in der Breite ihrer Vorlagerung vor dem Schlosskörper durch herrliche offene Säulengänge verbunden. Das ist es, was dem Bau in der Kunstgeschichte einen der ersten Plätze unter den Schlossanlagen sichert, und ihm wollen wir zunächst uns zuwenden.

Der schöne rote Sandstein, dessen warmer Ton dem Auge so wohlbehagt, wurde zum Bau der offenen Halle verwendet. Auf sieben mächtige, rechtwinkelige Pfeiler stützt sich dieselbe. Sie gehen in stolzer Höhe in Rundbogen über, die ihrerseits die Gänge der beiden oberen Geschosse tragen. Der Schmuck der unteren Pfeiler

besteht in dem schönen, hohen Sockel, dessen Rahmen je ein Löwenhaupt, abwechselnd mit und ohne Ring im Rachen, in kräftiger Ausmeißelung umschließt. Die zottige Mähne erhöht den Eindruck. Über dem Sockel sind den Pfeilern anmutige ionische, siebenfach kannelirte Pilaster vorgelegt, deren Fuß in attischer Form gebildet wird und deren Knäufe unter den leichten, auch seitwärts mit Einkerbungen verzierten Schnecken in reicher Abwechselung schöne, flach gearbeitete Akanthusblätter oder sonstiges Blattwerk mit Fratzenköpfen, Putten oder kleinen Tiergestalten zeigen. In den Bogenzwickeln sind zumeist Metallbeschlägmuster verwendet, die in ihrer großen Mannigfaltigkeit eine Mustersammlung für den Kunsthandwerker in sich bergen. Kräftige Blumen- oder Fruchtgewinde, von Kindern gehalten oder um seltsame Fratzen gerahmt, dienen als weiterer Schmuck. Aber selbst die Innenseite der Bögen ward wenigstens zum Teil für die Ausschmückung herangezogen, denn an vieren derselben gewahren wir im Scheitelpunkte buntbemalte, steingemeißelte, männliche und weibliche Porträtköpfe, einzelne derselben von einem Kränzchen umfasst. Es ist kein Zweifel, dass wir es bei denselben mit Schlusssteinen aus dem gotischen Bau zu thun haben; sie wurden in der neuen Anlage mitverwendet, weil sie vermutlich Ahnenbildnisse sind. An der westlichen Abschlussstelle der Halle stützt sich der Bogen nur auf einen schmalen, kurzen Wandpfeiler mit drei Hohlkehlen. Dieser ruht auf einem Kragstein, der seither noch nicht in genügender Weise abgebildet und hervorgehoben worden ist. Aus der an der Seite schneckenartig gewundenen Rolle, welche den Kragstein bildet, tritt frei eine männliche Büste heraus, unbestreitbar die bedeutendste Kunstleistung des Bildhauers am Schlosse. Es ist ein vorzüglicher Porträtkopf mit schön gelocktem Haare, hoher, faltiger Stirne, strengen, klugen Augen und einem gewaltigen Barte. Ein in leichte Falten gelegtes Tuch ist über seine Brust geschlungen und an dem Kämpferstein durch Knotung festgehalten. So weit das Tuch die Brust freilässt, sehen wir eine abwechselnd mit dem Dreiblatt und Vierblatt-Klee gemusterte Bekleidung, die vermutlich die Ciselirung des Panzers ausdrückt. Wäre es dies nicht, so würden wir vielleicht das Bildnis des Steinmetzen vor uns haben, so aber liegt der Gedanke an das Porträt des Grafen Reinhard nahe. Da der Bruder des Grafen erst 1569 die Erbschaft des Schlosses antrat und bis dahin im geistlichen Stande gelebt hatte, auch dann sich wenig um die Dinge außer seinen Mauern sorgte, wird er für diese Büste kaum in Anspruch genommen werden können. Der Kopf befindet sich neben der Pforte zur Herrentreppe, was uns die Anbringung des Bildnisses des Erbauers gerade an diesem Orte ebenfalls erklärlich macht, da er hierdurch gewissermaßen seinen Nachkommen im Gedächtnis erhalten werden sollte. Wir hätten alsdann ein Zeichen brüderlicher Liebe des Grafen Ludwig vor uns.[1])

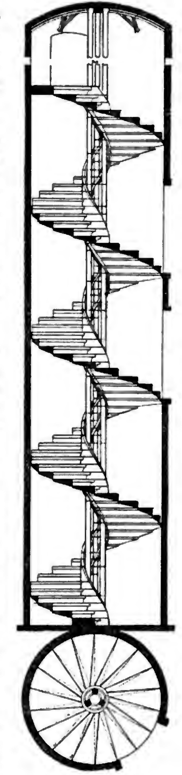


Fig. 6. Wendelstiege im Schlosse zu Offenbach.
(Aus Schaefer: Kunstdenkmäler.)

Ehe wir unsere Aufmerksamkeit dem ersten Stockwerke zuwenden, haben wir noch das Gewölbe des unteren Bogenganges zu betrachten. Wir finden uns hier aus der vollendetsten Renaissance unvermittelt in die Spätgotik versetzt: ein schönes Kreuzgewölbe zeigt sich uns. Verfolgen wir den Aufbau der Halle, so erkennen wir die Gleichzeitigkeit der Arbeiten, da die gotischen wie die

1) Wenn es statthaft wäre — was ich mir nicht zu entscheiden getraue — die Verzierung des Panzers als Lindenblätter zu deuten, so hätten wir darin das Ehrenzeichen des Hauses Isenburg. Denn seit dem 14. Jahrhundert ist dieses Zeichen dem Isenburger Wappen beigefügt worden, wir ersehen es zuerst an dem schönen Grabsteine Ludwig's I. aus dem Jahre 1302 (abgebildet in Simon's oben erwähnter Hausgeschichte). Seit Heinrich II. wird das Lindenblatt auch im Siegel geführt.

Renaissancelinien des öfteren aus dem gleichen Steinblock sich emporschwingen. Man hatte eben dem alten Stile doch nicht ganz entsagt, eine Erscheinung, die sehr erklärlich und ja auch vielfach anderwärts bekundet ist. Die einzelnen Sockel sollen früher durch Brüstungstafeln, wie noch jetzt die Pfeiler der beiden oberen Geschosse verbunden gewesen sein, doch ist mit ihnen leider gründlich aufgeräumt worden. Der reiche Schmuck der oberen Tafeln lässt uns einen beklagenswerten Verlust in diesen jedenfalls nicht minder vollendeten Darstellungen ahnen. Mit Recht wird die formenprächtige Ausladung der Gesimse, Vordachungen, Fenster- und Thürumrahmungen gerühmt.

Über dem Simse des Erdgeschosses hebt ein ungemein reicher Arabeskenfries an, dessen unerschöpfliche Abwechselung die Beachtung in hohem Maße verdient. Wo die Pfeilerstellung ein Vorspringen des Simses bedingt, ist die Fläche zur Aufnahme schöner Gesichtsmasken, meist auf einem Hintergrunde von wirkungsvoll fallendem Tuche über den bekannten Beschlägmustern benützt. Dass über dem Scheitelpunkte der Bögen auch ein entsprechendes, die Gesimszeile teilendes Mittelstück der Arabesken erscheint, verleiht dem lustigen Rankenwerke eine vornehme Ruhe und Übersichtlichkeit. Ein mit Zahnungen versehener Karnies bekrönt das Untergeschoss und trägt die Pfeilerreihe und die dazwischen befindlichen Brüstungsplatten des ersten Stockwerkes, das, wie das zweite, einen backsteingepflasterten Boden besitzt. Die Gedrücktheit der Pfeiler beider Stockwerke und die Abdeckung ohne Bögen, nur mittelst eines Architravs, ist eine Folge der geringen Stockwerkshöhe des alten Baues, auf dessen Einteilung wegen der mitverwendeten Nordseite Rücksicht genommen werden musste. Auf entsprechend kleineren, sonst jenen löwenkopfgezierten Sockeln des Untergeschosses gleichenden Untersätzen erheben sich die Säulen des ersten Geschosses.

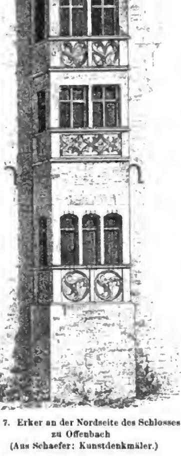


Fig. 7. Erker an der Nordseite des Schlosses zu Offenbach
(Aus Schaefer: Kunstdenkmäler.)

Die Postamente haben ihren Figurenschmuck aus der römischen Götterlehre empfangen und wir begegnen, von Ost nach West beschaut, folgenden Reliefbildern: Luna mit der Mondsichel in der Hand; Mercurius in lebhafter Bewegung, den Schlangenstab in der rechten Hand hochhaltend; Venus in flatterndem Gewande mit Flammenherz und Speer; Sol, das Sonnenscepter schwingend, dem Beschauer fast den Rücken kehrend; Mars, auf die Streitaxt gestemmt, der Widder und eine große Geschosskugel nebenan; Jupiter als Schütze mit dem Bogenspanner im Hintergrunde; Saturnus an der Krücke mit dem über einer Stelze auf das Brett geschnallten rechten Fuß, ein Kind auf dem Arme, eines zur Seite, die Sichel in der Linken und den Steinbock hinter sich. Es sind meist köstliche, echt mittelalterlich-deutsche, kernige Gestalten, von denen Saturnus und Mars allen anderen voranstehen. An den Reliefs ist stets die Darstellung meist auf Tafeln oder Bändern bezeichnet und obendrein noch die Nummer in den Ecken angebracht. An der Stelle, wo der offene Gang an den westlichen Turm sich anschließt, ist der Pfeiler etwa nur zu drei Viertel entwickelt, wir haben also auch einen demgemäß verschmälerten Sockel vor uns. Auf ihm ist eine, nur um die Hüfte bekleidete Knabengestalt dargestellt, deren rechter Arm in gezwungener Haltung herabhängt, etwa wie bei einem auf einer Krücke Schreitenden. Dabei tritt der Arm über den Rahmen des Sockels heraus, was sich ebenfalls sehr ungünstig ansieht. Da nun diese linkische Gestalt weder in den Gedankenkreis, noch in die Künstlerart der übrigen Darstellungen passt, auch die Numerirung der anderen Tafeln diese außer Betracht lässt, so ist möglicherweise anzunehmen, dass der Erfinder des Ganzen sie nicht mit in seine Verantwortung einschließen wollte. Eine Erklärung der Darstellung kann sich nur auf Mutmaßung beschränken. — An dem Bilde der Venus findet sich das auch sonst am Bauwerke wiederkehrende Stein-

metzzeichen des unbekannten Meisters. Von anderen, an der Außenwand sichtbaren Meisterzeichen erwähnen wir die folgenden:

wovon das letzte auch an der westlichen Treppe vorkommt, und bemerken hierzu, dass insbesondere die genannte Treppe nahezu auf jeder Stufe solche Zeichen aufweist.

Auf diesen bildgeschmückten Fußgestellen erheben sich kräftige Pfeiler, welchen hermenartige Gebilde vorgesetzt sind. Es sind abwechselnd männliche und weibliche Halbgestalten mit strengen Gesichtszügen und leichter, faltiger Gewandung, das Hinterhaupt von einem auf die Schulter fallenden Tuche bedeckt, auf kannelirten, sich verjüngenden Pilastern. Sie geben ihrer Größe wegen dem ganzen Hallenbau sein Gepräge. Da diese Halbgestalten nicht das Gebälke tragen, das allein auf dem hinter ihnen liegenden Pfeiler ruht, so ist ihre Karyatidenart wenigstens zum Scheine durch eine schwache ionische Knaufschnecke auf ihren Häuptern gewahrt.

Das zweite Stockwerk beginnt mit einem ohne Unterbrechung die ganze Breite des offenen Ganges durchlaufenden Architrav mit darüber liegendem Friese, dessen sinnvoll geschwungenes Ranken- und Blattwerk die anmutige Leichtigkeit des Bauwerkes erhöht. Auch oberhalb dieses Frieses folgen Zahnschnitte und das uns vom ersten Stockwerke bekannte Gesimse, welchem stets unter dem die Brüstungstafeln teilenden Zwischenstücke Wasserspeier mit in den offenen Rachen mündenden Rinnen vorgelegt sind. Das lässt uns vermuten, dass die unschönen, auch der Farbe nach jüngeren Pfeiler dieser Altane samt dem Dache darüber neueren Ursprungs sind und Dr. Schaefer das Richtige trifft in der Annahme, es hätten die Sockel dieser Zeile ursprünglich Standbilder oder Prachtgefäße geziert. Denn wir müssen berücksichtigen, dass nach der Aufnahme Merian's das Gebäude mit dem zweiten Geschosse abschloss, also das weitere Stockwerk mit seinen „nüchternen Rahmenpilastern“ (Lübke) und plumpen Knaufansätzen am vorspringenden Schlussgebälke des Hauses, sowie das Mansardendach neuerer Abstammung sind und dementsprechend die Türme hoch über die Hausmauern hinausragten. Warum einzelne Beschreiber den Wappen des zweiten Umganges geringeren Kunstwert und andere Verfertigerhand beimessen, ist mir nicht klar; ich schätze sie und die Reliefgestalten der Sockel nicht minder hoch. Die figürlichen Darstellungen sind sinnbildlichen Inhalts, ebenfalls mit Inschriften und Nummern versehen und stellen von Ost nach West dar: Temperantia, die Schale aus einem Gefäß mit Wasser füllend; Fortitudo mit der zerbrochenen Säule; Spes mit betend aufgehobenen Händen; Fides mit Kreuz und Kelch, gegen Osten blickend; Justitia mit Schwert und Wage; Charitas, eine liebliche Frauengestalt mit einem Kindchen auf dem Arme; Prudentia, die sich im Spiegel beschaut; endlich, ohne Numerirung, ein sehr stiefmütterlich behandeltes Mädchen mit dem Widder, dem Bilde der Wissenschaft.

Die beiden Türme enthalten die Treppen, eine Baueinteilung, der wir nicht gerade selten begegnen und welche Lübke noch am Aschaffenburger Schlosse 1613 nachweist. Der westliche Turm öffnet sich in einer schönen, von zwei kräftigen, kannelirten Pilastern auf löwenhauptgeziertem Sockel umrahmten, rundbogigen Pforte. Es ist dies der den Bogengängen entsprechende, etwa in deren halber Pfeilerhöhe ausgeführte Aufbau. Eine architravirte, wappengeschmückte und dann mit dem geschlossenen Dreieckgiebel endigende Bekrönung schließt die reiche Pfortenzierde ab. Die Bogenzwickel schmücken Medaillons mit je einem Brustbilde in Relief. Im Friese darüber lesen wir die Jahreszahl 1570. Die Pforte des westlichen Turms ist von gleicher Ausstattung, nur schweben in den Medaillons Genien, die ihr Füllhorn blumenstreuend dem Eintretenden entgegenschütten. Über dem kräftigen Simse sind in meisterhafter Arbeit die Wappen der Isenburger und Württemberger angebracht und der Fries trägt die Jahreszahl 1572. Im östlichen Turme winden sich die Stufen um einen starken Schaft, im östlichen treten drei schlanke Säulen an dessen Stelle, die nach C. Braun in ihrer Zierlichkeit der berühmten Stiege im Frauenhause zu Straßburg im Elsass ähneln. In der Turmwandung sind Nischen für das Einstellen der Lampen. Die Treppe endigt mit einer schönen Brüstungsplatte (s. die Abbildg. bei Manchot, Blatt 49, Förster's allg. Bauzeitung, Wien 1867), deren durchbrochene Füllung noch Maßwerk in gotischen Formen zeigt. Ein Sterngewölbe deckt den Turm im Inneren auf das zierlichste ab und der Schlussstein trägt eine Maske, vielleicht den Kopf des Wächters versinnbildlichend, dessen Auge zwischen den drei Säulen hinabschaut bis zum Eingange.

Das Untergeschoss des Hauses ist gewöhnlich nicht geöffnet. Nur während der gottesdienstlichen Handlungen der katholischen Gemeinde ist der öst-

liche zur Kapelle bestimmte Teil dem Zutritte freigegeben. Wir sehen hier ein gotisches Kreuzgewölbe von bester Arbeit und erkennen in dem im Turm eingebauten kreisrunden Raume der Sakristei — wie Dr. Schaefer dargethan hat — das alte Verließ. Der westliche große Saal weist ein Netzgewölbe mit sich kreuzenden Rippen und einen Erker mit schönem gotischen Rippendache auf. Wir haben in diesen Räumen jedenfalls noch die Reste der gotischen Burg vor uns.

Betrachten wir uns nun die dem Main zugewendete Nordseite, so fühlen wir deren Armut und Kälte recht eindringlich. Wir werden gut thun, die Versöhnung auch mit dieser Fläche in einem Bilde aus der Vergangenheit zu suchen, wie es uns Merian's Topographie von 1646 darbietet. Wir gewahren hier einen weit günstiger wirkenden Anblick. Vor allem mutet uns die längst geopferte stolze Aufgiebelung des Hauses im Bilde wohlthuend an. Von kräftigen Gesimsen abgestuft, heben sich die Giebel gefällig in die Höhe. Der damals noch über dem Untergeschosse nur zwei Stockwerke tragende Bau besaß auf den Türmen statt des jetzigen Balkon-Abschlusses denselben achteckigen Turmaufsatz mit Helm und Laterne, wie ihn die Südseite sich bewahrt hat; nur einen kleinen Giebel am Helmdache hat die Nordseite vorausgehabt. Der Erker in der Mitte der Fläche scheint die bescheidenste Bekrönung erhalten zu haben, während die Aufsätze auf dem Dache zwischen den Türmen und dem Erker zierlicher sind. Selbst die über den Umfang des östlichen Turmes vorspringende Mauer hatte nicht des Giebelaufsatzes zu entraten. Auch die Dachwände sind stilgemäß behandelt und durch volutenartige Schnörkel in Stockwerke abgetreppt, was bei dem späteren Dachbau fallen musste. Am anziehendsten aber erscheint der hohe, runde Turm, von welchem heute auch nicht die Stätte mehr ersichtlich ist; er dürfte der Wartturm des damals befestigten Schlosses gewesen sein. Der seitwärts kammähnlich oder wie eine Mauerstütze aufsteigende Turm ist ebenfalls längst gesunken. Neben dem Schlosse, mainaufwärts, steht das jetzt gleichfalls völlig veränderte Gesindehaus und abwärts die turmlose Schlosskapelle, wie es scheint, aus gotischer Zeit. In ihr lag neben vielen seiner Ahnen Graf Reinhard, bis auch er dem neuen Schlosskirchenbau weichen musste.


Fig. 8. Erker am Schlosse in Offenbach.

Das heute wesentlich veränderte Bild entbehrt dennoch nicht einiger interessanter Einzelheiten. Die halb in das Gebäude eingemauerten runden Türme an den Flanken, wie der rechtwinkelige Erker in der Mitte der Mauerfläche tragen jetzt an dem über dem alten Schlussgesimse des zweiten Geschosses errichteten dritten Stockwerke mit seinen kasernenmäßigen 20 Fenstern an Stelle der alten Brüstungen Giebel. Der rechteckige Erker zeigt schöne, spätgotische Steinmetzarbeiten, deren Zierlichkeit das Auge gefangen nimmt. Wir begegnen hier unter dem durch Steinpfosten dreigeteilten Fenster des Untergeschosses, sowie unter dem zweiteiligen des zweiten Stockwerks gotischen Fischblasenornamenten, die sich an den Seiten des Erkers wiederholen. Besonders sorgfältig ist das Zierwerk des Untergeschosses behandelt, welches in schöner Kreisumfassung eine in Umdrehung gestellte Dreieckform enthält. Auch unter der Fensterbrüstung des ersten Stockwerkes befinden sich reiche Verzierungen. Hier umschließen die im Bogenscheitel zusammenstoßenden Dreipässe zwei kleine, reizend gemeißelte Wappenschilde. In Fußbodenhöhe des ersten Stockes läuft ein derber Rundbogenfries vom Erker zu den Türmen und setzt sich auch an den Schmalseiten des Hauses fort. Die plumpe und unebenmäßige Ausführung desselben steht im Widerspruch zu aller sonstigen Zierlichkeit des Bauwerkes und scheint seine Erklärung wohl nur in dem Umstande zu finden, dass er samt dem Untergeschosse noch von der alten Anlage stammt,



iner
kers
chon
A. S.
wür-
? Da
uses
inem
hrige
sorg-
n zu

S MA
BERLIN ... RIE.

langte,
unter-
rs das
rdings
nicht
ising's
Bildes,
sich zu
ladonna
as Bild
nerseits
anderer-
das ein-
d seines
enkranz-
och der
Palazzo
Zustan-
heran-

amm des
mehr er-
er Jahren
dinburger
ine Echt-
nisses, da
, sondern
l an sich
stehenden



die, wie wir wissen, in das 15. Jahrhundert zurückweist.

An dem westlichen Turme baut sich auf vier kräftigen, verzierten Tragsteinen im ersten Stocke ein reizender Erker mit dreiteiligem Fenster und Giebelbedachung heraus. Das Maßwerk, welches sich unter seiner Fensterbrüstung ausbreitet, steht im Formenausdruck weit hinter dem Südbau zurück, ist aber trotzdem hübsch genug, um eine Abbildung zu rechtfertigen, zumal es hier den Witterungseinflüssen besonders ausgesetzt ist und kaum sehr lange mehr erkennbar sein dürfte. Die Ornamente stehen nach Lübke an der „Grenze reiner gotisirender Überlieferung". Das Innere des Erkers ist gewölbt und trägt im Schlusssteine die schon erwähnte Jahreszahl 1578, sowie die Majuskeln A. S.

Wäre es nicht ein Jammer, wenn ein so würdiges Baudenkmal dem Untergang anheimfiele? Da aber seitens des Besitzers zur Erhaltung des Hauses nichts geschieht, geht es mehr und mehr seinem Verfalle entgegen. Möchten diese Zeilen das Ihrige dazu beitragen, den richtigen Weg zu einer sorgfältigen Ausbesserung und Erhaltung anbahnen zu helfen! Dann haben sie ihren Zweck erfüllt.

DÜRER'S MADONNA MIT DEM ZEISIG IN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE.

MIT ABBILDUNGEN.



EIT der Erwerbung der Botticelli'schen Illustrationen zu Dante's „Göttlicher Komödie" für das Berliner Museum ist aus dem Dunkel des englischen Privatbesitzes, der noch manche Überraschungen zu bergen scheint, kein Werk von so großer kunstgeschichtlicher Bedeutung aufgetaucht wie Dürer's „Madonna mit dem Zeisig". Von dem Vorhandensein der Zeichnungen Botticelli's gab es wenigstens eine litterarische Überlieferung. Die „Madonna mit dem Zeisig" ist aber bis zum Jahre 1871, wo sie zum ersten- und letztenmal in London öffentlich ausgestellt wurde, völlig unbekannt geblieben, und diese erste Ausstellung hat, in der deutschen Kunstlitteratur wenigstens, nur eine geringe Spur hinterlassen. Thausing (Dürer I 2. Aufl. S. 366) erwähnt das Bild, das er selbst nicht gesehen hat, beiläufig mit folgenden Worten: „Eine sitzende Madonna von 1506, fast lebensgroß, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, befindet sich im Besitze des Marquis von Lothian in Schottland . . . sie ist stark verrieben und übermalt, soll aber die Spuren der Echtheit noch an sich tragen." Aus dem Besitze des Marquis von Lothian hat es Geheimrat Dr. Bode Ende vorigen Jahres für die Berliner Gemäldegalerie erworben, wo es, wie wir seiner Zeit in der „Kunstchronik" berichtet haben, im Januar dieses Jahres zur öffentlichen Ausstellung gelangte, nachdem es zuvor einer Wiederherstellung unterzogen worden war. Einzelne Teile, besonders das Antlitz und der Hals der Madonna, waren allerdings verrieben, ihres Schmelzes beraubt, aber doch nicht so stark, wie sich nach der Bemerkung Thausing's erwarten ließ. Der bei weitem größte Teil des Bildes, insbesondere die köstliche Landschaft, die sich zu beiden Seiten des hinter der thronenden Madonna aufgespannten purpurnen Teppichs tief in das Bild hinein bis zu einer Kette bläulicher Berge einerseits und bis zur Fläche des tiefblauen Meeres andererseits erstreckt, ist wohl erhalten und damit das einzige Denkmal der Malweise Dürer's während seines Aufenthalts in Venedig, da weder das Rosenkranzfest aus dem Kloster Strahow in Prag noch der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini in Rom wegen ihres ruinenhaften Zustandes zur Beurteilung des Malwerks hier herangezogen werden können.

Über die Herkunft und den Stammbaum des Bildes ist freilich auch jetzt noch nicht mehr ermittelt worden, als dass es in den sechziger Jahren von dem Marquis of Lothian bei einem Edinburger Antiquar erworben worden ist. Aber für seine Echtheit bedarf es nicht eines Ursprungszeugnisses, da es nicht bloß „die Spuren der Echtheit", sondern die volle Beglaubigung von Dürer's Hand an sich trägt. Auf dem rechts von der Madonna stehenden



Christusknabe. Zeichnung von A. DÜRER in der Kunsthalle zu Bremen.

niedrigen Schemel, von dem nur die obere, rotbraun gestrichene Platte sichtbar ist, liegt ein an der Seite aufwärts gekniffter Zettel mit der Inschrift in gotischen Minuskeln: Alberts dürer germanus faciebat post virginis partum 1506, und dahinter das Monogramm. Wir bemerken also dieselbe stolze Betonung der Nationalität inmitten der wälschen Umgebung wie auf dem Bilde des Rosenkranzfestes.

Die beigegebene Photogravüre nach einer Aufnahme, die nach der Wiederherstellung des Bildes erfolgt ist, überhebt uns einer eingehenderen Beschreibung. Nur so viel sei bemerkt, dass es in der Natur dieser Reproduktionsart liegt, dass sie den hellen, fast goldig strahlenden Gesamtton des Bildes um einige Töne tiefer transponirt hat, dass sich insbesondere der Kopf der Madonna und ihr lichtblondes, über dem Kopfe glatt gescheiteltes, über Hals und Schultern in lockigen Fluten herabfallendes Haar von dem purpurnen Hintergrunde viel leuchtender abhebt, als es die Photogravüre erkennen lässt. Der blaue, faltenreiche Mantel ist von den Schultern der Madonna gesunken, nachdem das jetzt von der linken Schulter herabhängende, aus bunten Schnüren zusammengeflochtene Nestelband herabgeglitten ist. Dieselbe Verschnürung des Mantels ist, beiläufig bemerkt, auf dem Selbstbildnis des Meisters von 1498 im Museum zu Madrid zu sehen, wo die quer über den Hals gezogene Doppelschnur den Mantel noch straff zusammenhält. Von ähnlicher Farbe, wie der Mantel, ist auch das Kleid der Madonna bis auf den Brustlatz des Mieders, der in seiner kräftigen kirschroten Farbe wieder einen warmen Hintergrund für den Körper des Kindes abgiebt, das über einer bläulichweißen Windel auf einem Kissen von purpurrotem Sammet sitzt, in der erhobenen Rechten einen Lutschbeutel oder Zulp haltend und das linke Ärmchen, auf dem sich der Zeisig niedergelassen hat, an sich heranziehend. Das Vöglein ist die Gabe des kleinen Johannes, der sich unter dem Geleite eines Engelsbuben, der ihm inzwischen den Kreuzesstab abgenommen, der Madonna genaht hat und ihr ein Sträußchen von Maiblumen reicht. Wie dieser Engelsknabe sind auch die beiden Cherubim, die über dem Haupt der Madonna einen Kranz aus Blumen und Früchten halten, mit buntem Gefieder ausgestattet. Es ist eben alles eitel Farbe und Licht auf diesem Bilde. Man glaubt, aus jedem Pinselstriche die Wonne und Glückseligkeit herausleuchten zu sehen, die trotz aller sorgenden Gedanken an die kalte, armselige Heimat doch die Grundstimmung von Dürer's Wesen während seines Aufenthalts in Venedig bildeten.

Seine Briefe an Pirkheimer enthalten nicht die geringste Andeutung, die sich ohne Zwang auf unser Bild beziehen ließe. Dass er aber noch mehr Bilder in Venedig gemalt hat, als das Rosenkranzfest und den Christus unter den Schriftgelehrten, geht aus dem Briefe vom 23. September 1506 hervor, worin er nicht nur erwähnt, dass er noch „etliche zu kunterfetten“, sondern auch nach Vollendung des Rosenkranzfestes für 2000 Dukaten Arbeit ausgeschlagen hätte. Wenn das die Wahrheit und nicht, wie Thausing meint, „starke Übertreibung“ ist, wird er seine Zeit nicht allein mit der Ausführung jener Bilder ausgefüllt haben, um so weniger, als er mit der Absicht nach Venedig kam, dort so viel Geld zu verdienen, dass er lästige Schulden abtragen konnte. Vielleicht haben gerade beiläufige Aufträge, die er wegen des Gelderwerbs nicht von der Hand weisen wollte, die Vollendung des Rosenkranzfestes gegen seine Berechnung verzögert, worüber er in seinen Briefen oft genug Klage führt, und dass unser Bild zu diesen Zwischenarbeiten gehört haben kann, ist eine Vermutung, die durch die Thatsache unterstützt wird, dass sich die Madonna mit dem Zeisig deutlich als eine Vorstufe zu der gleichfalls von zwei Cherubim gekrönten Madonna des Rosenkranzfestes darstellt.

Wenn Dürer in seiner Inschrift auf dem Rosenkranzfest die darauf verwendete Arbeitszeit auf fünf Monate angiebt und, wohl in beabsichtigtem Gegensatz dazu, den Christus unter den Schriftgelehrten ein „Werk von fünf Tagen“ nennt, so mag unser Bild hinsichtlich der Dauer der Ausführung zwischen jenen beiden Extremen in der Mitte liegen. Allzulange scheint er nicht daran gearbeitet zu haben, obwohl er in der feinen Ausführung der Haare der Madonna und des landschaftlichen Hintergrundes sichtlich einen ganz besonderen Fleiß entfaltet hat. Aber gerade die Landschaft scheint ihn nicht zeitraubende Studien gekostet zu haben. Wenigstens besteht sie in der linken Seite (vom Beschauer aus) zum Teil aus Erinnerungen. Der vereinzelte, an eine Ruine sich anlehnende Rundbogen ist die Wiederholung eines gleichen oder doch ähnlichen Bauwerks im landschaftlichen Hintergrunde der 1504 gemalten Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz, und die hügelige, reich mit Baumgruppen bestandene Landschaft auf der anderen Seite trägt auch einen deutschen Charakter, mit dem das sich hinten ausdehnende Meer nicht recht harmoniren will.

Auch die überaus subtile Durchführung der Haare — man glaubt jedes einzelne zu unterscheiden und auf jedem einzelnen das Licht blitzen zu sehen — mag Dürer weit leichter und schneller von der Hand gegangen sein, als es den Anschein hat. Immerhin ist das Bild nach dieser Richtung hin geeignet, die Wahrheit jener von Camerarius überlieferten Anekdote zu unterstützen, nach der der alte Giovanni Bellini sich von Dürer einen jener wunderbaren Pinsel ausgebeten habe, mit denen er die Haare male. Wie aus dem Briefe Dürer's vom 7. Februar hervorgeht, hat ihn Bellini wirklich kurz vorher besucht, und es lag durchaus in Dürer's Art, wenn er einmal den Venezianern nach dieser Richtung hin mit einem ganz besonderen Bravourstück, wie es das Haargelock der Madonna mit dem Zeisig darstellt, imponiren wollte.



Weiblicher Kopf Zeichnung von A. Dürer in der Albertina zu Wien.

An gründlichen Vorstudien hat es Dürer, seiner Gewohnheit gemäß, auch bei diesem Bilde nicht fehlen lassen. Einige dieser Studien haben sich er-

halten. Die wichtigste und wertvollste davon, die wir in etwas mehr als halber Größe des Originals nach Lippmann's Dürerwerk reproduziren (s. die Abbildung), ist eine Naturstudie zum Christuskinde (in der Kunsthalle zu Bremen). Das nackte Knäblein sitzt auf einem niedrigen, mit einem Kissen bedeckten und auch unten drapirten Sitze, in der Rechten ein Kreuz erhebend. Der Vergleich mit dem Bilde lehrt, wie eng sich Dürer in der Körperbildung an die Studie angeschlossen und mit welcher Freiheit er zugleich die Haltung der Studienfigur für das Bild umgestaltet hat. Auf der Zeichnung bildet ein aufgehängter Teppich, in dessen Muster das Granatapfelmotiv zu erkennen ist, den Hintergrund. Dürer hat das den Andachtsbildern der venezianischen Maler abgesehen; aber er hatte auch Gelegenheit, orientalische Teppiche im Original zu studiren. Pirkheimer hatte ihm nämlich den Auftrag gegeben, für ihn einen Teppich in Venedig zu kaufen, womit Dürer, wie er zweimal in seinen Briefen erwähnt, weidliche Plage hatte, denn Pirkheimer wollte einen „viereckten“ d. h. quadratischen haben, während alle, die Dürer zu Gesicht bekam, „lang und schmal“ waren. So hat er sie auch auf seinen beiden Madonnenbildern dargestellt.

Die Zeichnung in der Kunsthalle zu Bremen ist auf hellblauem Papier in brauner Tusche mit weißen Lichtern ausgeführt. Schon Thausing hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich Dürer dieses „hellblauen Naturpapiers mit dem Wasserzeichen des Ankers“ damals in Venedig mit Vorliebe bediente. Auch fast alle Studien zu dem Rosenkranzfeste sind auf diesem Papier ausgeführt. Eine mit der Jahreszahl 1506 und dem Monogramm bezeichnete Studie nach einem Kinderkopfe im Louvre scheint ebenfalls für die Madonna mit dem Zeisig gemacht zu sein, da sie mit dem rechts von der Madonna schwebenden Cherubim übereinstimmt, und auf einem Studienblatte mit drei in Wolken schwebenden Engelsköpfchen in der Pariser Nationalbibliothek ist der äußerste rechts zu dem anderen Cherubim benutzt worden. Zugleich haben aber auch diese Studien zu dem Rosenkranzfeste gedient, ein Beweis mehr dafür, dass beide Bilder den Meister in derselben Zeit beschäftigt haben. Ebenso steht es mit dem stolzen, etwas nach rechts gewendeten Frauenkopfe in der Albertina, den unsere Abbildung, auf die Hälfte verkleinert, nach der Braun'schen Photographie wiedergiebt. Thausing hat die Zugehörigkeit dieses „Venezianischen Frauenkopfes“ zu der Reihe von Zeichnungen, die uns hier interessirt, ebenfalls bereits erkannt, obwohl er nicht mit der Jahreszahl 1506, sondern nur mit dem Monogramm bezeichnet ist. Er ist geneigt, darin die Studie zu dem im Bilde völlig zerstörten Kopfe der Madonna des Rosenkranzfestes zu erkennen. Die Studie kann aber auch für die Madonna mit dem Zeisig benutzt worden sein, deren Kopf ebenfalls manche Schäden erlitten hat. Jedenfalls ist er ein wertvolles Dokument für den mächtigen Eindruck, den Venedigs Frauengestalten auf Dürer, leider nur für kurze Zeit, gemacht haben. Es giebt kein zweites Werk seiner Hand, worin er der aufs Große gerichteten Auffassung eines Giorgione, Tizian und Palma so nahe oder vielmehr so gleich gekommen ist, wie in dieser Zeichnung. Man kann sie getrost mit Palma's Barbara oder mit Tizian's himmlischer Liebe zusammenbringen, ohne dass sie etwas von ihrer Hoheit, von ihrer stolzen Würde einbüßte. Wenn man die Studie mit unserem Bilde vergleicht, ergiebt sich freilich, dass Dürer die Hoheit und Formenstrenge des Modells in der Ausführung nach seiner Art gemildert, dass er aus der stolzen Heroine die anmutig lächelnde, still vor sich hin sinnende Hausmutter gemacht hat.

Bei diesem immerhin erheblichen Aufwand von Vorstudien ist es auffallend, dass Dürer die Hände der Madonna so ungleichmäßig behandelt hat. Er scheint sogar dazu Studien nach männlichen Händen benutzt zu haben, vielleicht nach seinen eigenen, was besonders die rechte, das Buch haltende Hand der Madonna vermuten lässt. Nach dieser wie nach anderen Richtungen wird der Dürerforschung noch manches zu thun übrig bleiben, damit das Bild in seiner vollen Bedeutung für die Entwickelung Dürer's richtig gewürdigt werden kann. Dass es zunächst dieser Forschung zugänglich gemacht worden ist, ist ein neues unter den zahlreichen Verdiensten Bode's, dem wir im Interesse unserer Wissenschaft noch viele solcher Entdeckungen wünschen.

ADOLF ROSENBERG.

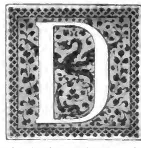


ATTISCHE GRABRELIEFS[1]).

VON *AD. MICHAELIS.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



AS vierte Jahrhundert hat als reiches Erbe der Perikleischen und der nächstfolgenden Zeit die Hauptformen des Grabmals — das tempelförmige Grab, die hohe palmettengekrönte Stele mit dem viereckigen Bildfelde, die kleine Platte, die Lekythos und die Lutrophóros — überkommen. Was das neue Jahrhundert, die Zeit eines Kephisodot Skopas Praxiteles, hinzufügte, war ein Zweifaches. Einmal wurden alle Formen ins Größere, Reichere, Prunkhaftere fortgebildet. Je mehr der athenische Staat verarmte, desto reicher wurden viele seine Bürger. Aus der tempelförmig umrahmten Platte mit meist bescheidenem Reliefbild werden förmliche Kapellen. Aus den Pilastern bilden sich oft Seitenwände mit Anten heraus, aus dem Giebel ein Dach, anstatt der Reliefplatte eine tiefe Nische, in der die Gestalten in anspruchsvoller, malerischer Gestaltung, kaum noch in Relief, fast volle Rundfiguren, stehen und sitzen; den Hintergrund scheint der tiefe Schatten zu ersetzen, der in diesen Kapellen die Gestalten umgiebt. Die Berliner Hautreliefplatte des Thraseas und der Euandria mit dem „Tempel“ als Hintergrund (Fig. 17), sodann das Leidener Grabmal der Archestrate (Taf. 71) und das Berliner der Lysistrate (Taf. 72) bezeichnen diesen Entwickelungsgang, der in dem prunkvollen Monument der Demetria und Pamphile (Fig. 18) seine Höhe erreicht. Die schlanken schmalen Stelen erhalten gern den Schmuck von ein paar Rosetten oben am Schaft, vor allem aber macht die Palmettenbekrönung eine neue reiche Entwickelung durch. Die alten stilisirten Muster ziehen sich auf die bloß bemalten glatten Krönungen der kleinen Platten für geringere Leute zurück, an den reicheren Stelen herrscht die Skulptur. Es ist die Zeit, da das kürzlich erfundene korinthische Kapitell anfängt sich zu entwickeln. Etwa wie in der Zeit des beginnenden gotischen Stils tritt man den Pflanzenformen mit lebhafterem Naturgefühl gegenüber. Der Akanthos mit seinen krausen und steifen, starkrippigen und scharfrandigen Blättern lagert sich breit oben auf der Stele und aus ihm sprießen in gar mannigfaltiger, aber stets organischer Entwickelung gewundene Blattstengel und breit sich öffnende, oben sich wieder zusammenschließende Blattfächer empor. Die ganze hohe Stele klingt erst so in einem prächtigen rhythmischen Abschluss voll aus. An den Grabvasen endlich, namentlich an der zweihenkeligen Lutrophóros, entschädigt eine überaus feine, üppige Ornamentik dafür, dass die Darstellungen anstatt des Reichtums der thönernen Lutrophóren — Scenen der Brautschmückung, der Hochzeit, des Begräbnisses, des Verkehrs am Grabe — sich auf die gewöhnlichen Gegenstände der Grabreliefs, namentlich das Motiv der Handreichung, beschränken.

Die zweite Neuerung des vierten Jahrhunderts

1) Die attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von *Alexander Conze* unter Mitwirkung von Ad. Michaelis, Ach. Postolakkas, Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alfr. Brückner. Berlin, Verlag von W. Spemann. Heft 1—3 (Taf. 1—75 nebst Text), 1890—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Vorlagen zu bringen, die zum Teil den schon ausgegebenen Heften, zum Teil den noch nicht publizirten Tafeln des Werkes entnommen sind. Zur Ergänzung dienen einige Skizzen aus dem in demselben Verlage erschienenen Verzeichnis der Berliner Skulpturen, dessen Besprechung sich oben S. 112 ff. findet.

liegt noch tiefer in der veränderten Sinnesart der neuen Zeit begründet. Ebenso wenig wie in der strengen Profilstellung der Figuren und der maßvollen Erhebung des Reliefs findet die junge Generation in dem stillen Ethos der älteren Auffassung ihr Genüge. Die Malerei ist inzwischen zu einer selbständigen, mit Farbe, Licht und Schatten wirkenden, psychologisch motivirenden Kunst geworden; die Tragödie des Euripides hat die Seelenkämpfe tragischer Leidenschaft zur Herrschaft auf der Bühne gebracht; die Philosophie hat die Menschen gelehrt, ihr eigenes Innere zu erkennen, die Rhetorik ihrer ganzen Denk- und Ausdrucksweise ein kunst- und anspruchsvolleres Gepräge verliehen. Alle diese Einflüsse machen sich, wie in der gesamten Plastik, so auch in den Grabreliefs des vierten Jahrhunderts geltend. Zunächst erhöht die gesteigerte Erhebung des Reliefs die äußerliche Wirkung: es entsteht „eine wundervoll in der Schwebe zwischen Freiskulptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise, in der sich auf das vollkommenste plastisches und malerisches Prinzip verschmilzt". Und sollen wir glauben, dass die Farbe selbst auf ihr altes Anrecht verzichtet und sich schüchtern zurückgezogen hätte in jener farbenfrohen Zeit, wo große Künstler wie Apelles die Malerei zu ungeahntem Glanze erhoben, wo ein Meister wie Praxiteles der Mitwirkung des Malers bei seinen Statuen nicht entraten mochte, wo sein Gehilfe, der geschmackvolle Maler Nikias, nach sicherem Zeugnis ein Grabmal in Arkadien mit einer farbigen Darstellung ganz der üblichen Art schmückte? Wer zweifelt, der blicke auf den wundervollen Sarkophag von Sidon mit Kampf- und Jagdscenen, der seit kurzem im Museum zu Konstantinopel seine ganze alte Pracht farbiger Reliefs enthüllt: was ein besonders günstiges Geschick uns hier bewahrt hat, das müssen wir den minder glücklichen Genossen, den attischen Grabreliefs, auf denen sehr häufig vereinzelte, aber nur selten zusammenhängende Farbspuren sich erhalten haben, wenigstens in unserer Phantasie zu gute kommen lassen. Spuren von Metallzusätzen, die nicht ganz selten vorkommen, können als weiteres Zeugnis für farbige Ausschmückung dienen.



Fig. 17. Thraseas und Euandria. Berlin, Nr. 738.

Auf den älteren Reliefs pflegen die Gruppen durch eine gemeinsame Handlung miteinander verbunden zu sein: Hegeso (Fig. 5) entnimmt dem Kästchen der Dienerin einen Schmuck, Ameinokleia lässt sich die Sohlen anlegen, andere lassen sich ihr Kind bringen oder reichen einander freundlich die Hände, Dexileos (Fig. 12) durchbohrt vom Rosse aus den Feind — sie alle sind ganz sich selbst genug und denken gar nicht daran, dass man ihnen zuschauen könnte. Die strenge Profilbildung passt vortrefflich zu dieser in sich geschlossenen Darstellungsweise. Allmählich ändert sich das. Mit dem ganzen reicheren Auftreten, wie es die gesteigerten Kunstmittel mit sich bringen, hebt sich auch sozusagen das Selbstgefühl der Dargestellten; sie blicken gern aus dem Bilde heraus und scheinen sich dem Beschauer zuzuwenden, in erster Linie für ihn da zu sein. Bei Einzelfiguren ist das nicht so störend, aber bei Gruppen hebt dies Bestreben leicht den Zusammenhang einer Handlung auf. In geringerem Grade gilt das für die sog. Stele vom Ilissos (Zeitschr., N. F. II, 293), wo der Jüngling freilich ganz aus dem Bilde herausschaut, die Aufmerksamkeit des Vaters aber so völlig auf ihn gerichtet ist, dass dadurch die innerliche Geschlossenheit der Gruppe hergestellt wird. Diese fehlt schon empfindlicher auf der sehr eigentümlichen Darstellung einer Fischerfamilie (Schreiber, Kulturhistor. Atlas Taf. 63, 6); freilich sitzen sie beim Mahle an gemeinsamem Tisch, aber alle sitzen uns voll zugewandt und der Fischer im Boot fällt ganz aus dem Bilde heraus. Vollends aber blicke man auf das vorhin schon genannte Grabmal der Demetria und Pamphile (Fig. 18), in seiner Art ein Prachtstück: sitzt nicht Pamphile in ihrer „Junonischen Fülle" da, als ob sie photographirt werden sollte, und die ältere Genossin leistet ihr dabei mit einer zierlichen Handbewegung Gesellschaft? Dieses Aufheben des Zusammenhanges um eines reicheren Effekts, einer gefälligen Pose willen ist jedoch hier erst in seinen Anfängen verfolgbar; sein Übermaß erreicht es in den etwas jüngeren kleinasiatischen Grabstelen, in welchen jede Gestalt statuenhaft von vorn dem Beschauer gegenübertritt (s. Fig. 19); ja wo die dergestalt auftretenden Ehepaare sich, fast als ob sie schmollten, einander den Rücken, wenigstens die Schulter zuzuwenden pflegen (s. Fig. 20).

Wenn wir von den in Attika nicht gerade seltenen, aber doch nur eine Sonderart bildenden „Totenmahlen", Weihreliefs an heroisirte Abgeschiedene, und von wenigen anderen Ausnahmen absehen, so pflegt, wie schon oben bemerkt, die attische Auffassung die Verstorbenen ganz wie Lebende, in irgend einer Situation oder Beschäftigung des wirklichen Lebens, darzustellen. Die Stimmung dieser lieblichen Bilder ist einfach und natürlich, wohl ernst, aber durchaus nicht traurig. Immer deutlicher aber macht sich die Friedhofsstimmung geltend. Die Empfindung, dass es Verstorbene sind, deren Abbildern wir uns nahen, lässt sich nicht mehr ganz zurückhalten, sie spricht aus den Zügen der Gesichter, aus bezeichnenden Gebärden wie dem Greifen an das Kinn oder in den Bart, aus der ganzen Handlung nicht düster, nicht aufdringlich, sondern es breitet sich nur ein Zug leiser Trauer wie ein leichter Schleier über das Ganze. Charakteristisch ist, dass diese traurige Stimmung sich weniger in den Hauptpersonen als in den Nebenfiguren ausspricht; die maßvolle Haltung wirkt überaus vornehm. Auch das Motiv der Handreichung scheint in dieser matteren Beleuchtung leicht die Bedeutung eines Abschiedes anzunehmen. Keine Frage, dass uns Modernen diese Bilder mit ihrer etwas lebhafteren Em-



Fig. 18. Demetria und Pamphile. (Nach Att. Grabr. Taf. 40.)



GRABRELIEF VOM DIPYLON IN ATHEN.

-dwerker,
sollen,
r; auch
ldern.
der Zeit
einheit-
, tragen,



ıo
Grabstele.

r sich ent-
ıtung, als
erscheint,
der Grab-
der ersten
nderts, an.
r auch die
ıder Künst-
3. den von
hne Praxi-
n, der zahl-
Seite stehen
g, mit dem
Baumstamm
en Rechten
Fig. 21) —
Epheben-
f den Baum-
chwungenen
ltung, in der
es geneigten
en uns wohl-
enes Meisters,
ste Vertreter
icismus ist.
rägung sein
gekommener
ir erst neuer-
ch hat L. von

30



pfindungsweise gemäßer sind; das ruhigere Ethos der älteren Darstellungen erinnert mehr an die hohe Grazie Winckelmann's, die „sich selbst genugsam scheinet und sich nicht anbietet, sondern will gesuchet werden; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur. Die zweite Grazie aber lässt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, teilhaftig; sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unbekannt zu bleiben." Mit den letzteren Worten hat der Seher die Kunst des vierten Jahrhunderts bezeichnet; sie passen vollkommen auch auf unsere Reliefs, von denen Winckelmann kein einziges kannte. Das Hervorkehren des Seelenlebens ist ja die Signatur dieser Kunst; noch nicht die stürmische, alles mit sich reißende, vernichtende Leidenschaft der Diadochenzeit, sondern leisere Erregungen der Seele genügen noch dem Bedürfnis des Künstlers wie des Beschauers. Es liegt ein eigentümlicher Zauber über diesen Darstellungen gehaltener Empfindung; man glaubt sachter auftreten, leiser reden zu müssen, so unmittelbar nahe treten einem die lieben Toten und ziehen einen zu trautem stillen Zwiegespräch heran. Welch ein Unterschied von der Stimmung eines modernen Kirchhofes mit seinem kalten Monumentenprunk, seinen verhüllten Krügen, geborstenen Eichen oder Säulen, aufgeschlagenen Büchern und ähnlichen Werken zopfiger Geschmacklosigkeit; vollends von dem Eindruck eines neuitalienischen Campo Santo mit seiner virtuosen Nachbildung alles Stofflichen und seiner aufdringlich realistischen Schilderung des Schmerzes! Ist es für unsere Bildhauer so schwer zu lernen, wo die Muster so reichlich und so anziehend geboten sind? Möchte doch die vorliegende Sammlung nach dieser Seite eine Reform bewirken. Freilich sind es ja nur Kunsthandwerker, von denen unsere Grabmalfabrikanten lernen sollen, aber diese Handwerker sind eben Athener; auch fehlte es ihnen nicht an bedeutenden Vorbildern.

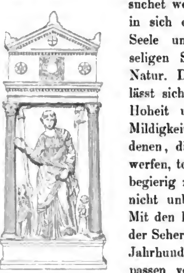


Fig. 19. Grabstele aus Smyrna. Berlin, Nr. 767.

Während die attischen Grabreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges durchweg ein einheitliches Gepräge, das der Pheidias'schen Kunst, tragen, zeigen die Denkmäler des vierten Jahrhunderts eine größere Mannigfaltigkeit. Der spezifisch attische Grundcharakter freilich bleibt allen gemeinsam, aber sie verhalten sich zu den älteren verwandten Darstellungen etwa wie die Eirene mit dem Plutosknaben des älteren Kephisodotos, die „antike Madonna", zur Athena des Pheidias, zur Hera des Alkamenes, zu den Göttinnen des Eleusinischen Reliefs. Dieser aus der älteren attischen Weise unmittelbar sich entwickelnden, nur empfindungsvolleren Richtung, als deren Hauptträger uns eben Kephisodot erscheint, gehört die große Masse der Grabreliefs, wenigstens aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, an. Daneben glaubt man aber auch die Einflüsse anderer bedeutender Künstler zu spüren, so z. B. den von Kephisodot's großem Sohne Praxiteles. Eine Stele in Leiden, der zahlreiche Genossinnen zur Seite stehen — ein schöner Jüngling, mit dem linken Arm auf einen Baumstamm gelehnt, in der gesenkten Rechten ein Vögelchen haltend (Fig. 21) — erinnert in dem zarten Ephebenkörper, in dem Lehnen auf den Baumstamm, in dem weich geschwungenen Rhythmus der ganzen Haltung, in der lyrischen Stimmung des geneigten Hauptes durchaus an den uns wohlbekannten Charakter jenes Meisters, der jedenfalls der echteste Vertreter dieses jüngeren Atticismus ist. Neben ihm steht in kräftigerer Ausprägung sein älterer, aus dem Peloponnes herübergekommener Nebenbuhler Skopas, dessen Kunstart wir erst neuerdings genauer erkennen lernen. Kürzlich hat L. von



Fig. 20. Kleinasiatische Grabstele.



Fig. 21. Stele in Leiden. (Nach Att. Grabr.)

Sybel in dieser Zeitschrift (II, 293), gewiss mit Recht, das „Grabrelief vom Ilissos" in diesen Zusammenhang gestellt; der Kopf des Jünglings mit seinem tiefen Pathos zeigt alle Merkmale einer unter Skopas' Einfluss stehenden Kunstübung. Dies Relief aber zieht eine ganze Gruppe ähnlich aufgefasster Reliefs nach sich, ja es fehlt auch nicht an Beispielen bekannt ist, in einer großen Stele des Prokles und Prokleides (Fig. 22) wiedergefunden. Die Köpfe des alten Prokleides und des gerüsteten Sohnes Prokles, der ihm die Hand reicht, auch der der Mutter Archippe im Hintergrunde, zeigen die gleiche unerbittliche Naturwahrheit wie der Platonkopf, so dass man unwillkürlich denkt: so müssen die Leute wirklich aus-

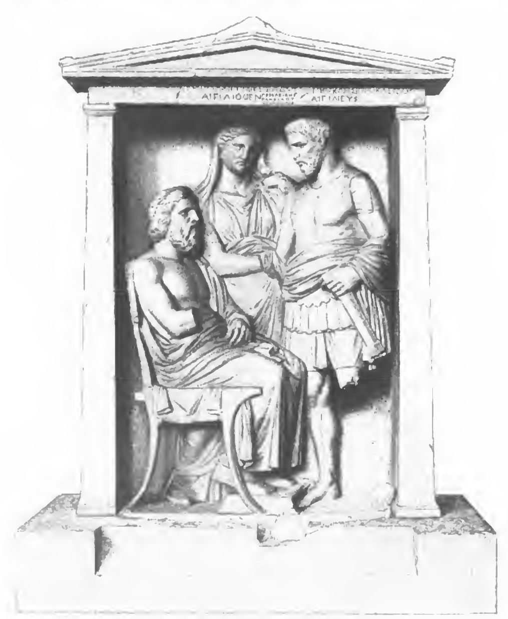


Fig. 22. Prokles und Prokleides. (Nach Att. Grabr.)

prachtvoller weiblicher Köpfe von verwandter Empfindung und Kunstart. Ob wir auch den hochfliegenden Idealismus von Skopas' attischem Genossen Leochares auf den Grabreliefs werden suchen dürfen, mag zweifelhaft erscheinen. Dagegen hat Franz Winter den schlichten Realismus eines Silanion, wie er uns am authentischsten aus seiner Platonbüste gesehen haben; ein Eindruck, der den Alten gerade ebenso an den Porträtbildungen von Silanion's Zeit- und noch etwas naturalistischerem Kunstgenossen Demetrios entgegentrat. So ist also auch der attische Realismus, der in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufkommt, in dieser Denkmälergattung vertreten.

Von demselben Silanion rührte eine bewunderte Erzstatue der sterbenden Iokaste her, wie sie matt und bleich — den Wangen war Silber beigemischt — dahin schwand. Täuscht mich nicht alles, so finden wir eine verwandte Stimmung in einer packenden Scene, dem wohlerhaltenen Hauptstück eines einstigen tempelförmigen Grabmals, das eben jener Zeit angehört (Fig. 23). Die Gestalten, fast statuarisch herausgearbeitet, sind lebensgroß. Auf einem polsterbedeckten Sessel sitzt ein vollbekleidetes Mädchen, nicht in der üblichen freien Haltung, sondern sie hat die Füße zurückgezogen und die Arme wie hilfesuchend vorgestreckt. Den ganzen Oberkörper und den Hals leicht vorgebeugt, blickt sie mit mattem, krankem Ausdruck zu einer älteren verschleierten Frau, wohl ihrer Mutter, empor, die mit lebhaftem Schritt auf sie zu eilt und ihr Antlitz mit dem ergreifenden Ausdruck schmerzlicher Bekümmernis auf die leidende Tochter richtet. Während die leicht gehobene Rechte ihre Rede mit einem bekannten Gestus begleitet, unterstützt ihre Linke den matten rechten Arm der Kranken. Hinter dieser blickt eine Dienerin oder Gefährtin mit stiller Teilnahme auf die herantretende Frau; nur der Lieblingsvogel unter dem Stuhl der Tochter lässt sich im Picken auf dem Boden nicht stören. Das ist kein Wiedersehen im Hades, wie man geglaubt hat, sondern der letzte Besuch bei der sterbensmatten Tochter, ganz in der packenden, der Wirklichkeit entlehnten Weise geschildert, wie wir es von Silanion voraussetzen zu dürfen glauben. Das Relief steht auch nicht allein da. In Athen selbst findet sich ein ganz verwandtes Stück; eine ähnliche Scene, nur viel weniger lebendig geschildert, schmückt eine Stele im Louvre (Taf. 63, n. 307); hübsche Lekythen (Taf. 74, sehr fein und lebhaft, 75) und kleinere Reliefs (Taf. 46, S. 70) zeichnen drastischer, aber weit weniger poetisch das Hinsinken einer auf Stuhl oder Bett sitzenden Frau, die von einer Freundin aufgefangen wird, gewöhnlich umgeben von trauernden Angehörigen. Immerhin ist diese Gruppe von Darstellungen verschwindend klein gegenüber der Masse der den Abschied ruhiger andeutenden Reliefs.



Fig. 24. Grabstein aus Rheneia. Berlin, Nr. 801.


Fig. 23. Besuch bei der kranken Tochter.
(Nach einer Photographie aus dem Apparat der Att. Grabreliefs.)

Der im Laufe des vierten Jahrhunderts bedeutend gesteigerte Luxus des plastischen Gräberschmuckes — erzählt uns doch Demosthenes von einem Grabmal, das zwei Talente (etwa 9500 Mark) gekostet habe — stand in umgekehrtem Verhältnis zu der rasch abnehmenden Wohlhabenheit der Athener. Schon Platon hatte auf die Rückkehr zu den einfachen Verhältnissen der Solonischen Zeit gedrungen. So mochte es denn wohl als Notwendigkeit, ja als Wohlthat empfunden werden, als Demetrios von Phaleron gegen Ende jenes Jahrhunderts (zwischen 317 und 307) diesem ganzen Luxus durch eine neue Begräbnisordnung ein jähes Ende bereitete. Fortan durften auf den Gräbern nur noch „Tische", d. h. längliche, dicht über dem Boden liegende Platten, kleine „Becken", auf einfachen Füßen ruhend, und niedrige „Säulchen" errichtet werden. Letztere, runde steinerne Pflöcke, dicht unter dem oberen flachen Ende mit einem Wulst, der wohl eine Binde vertritt, versehen, meist nur mit einer Inschrift, seltener mit einem bescheidenen Relief oder einer Umriss-

zeichnung geschmückt, bilden die Masse der späteren attischen Grabdenkmäler. Die Plastik mit allen ihren reichen Motiven war mit einem brutalen Schlage vernichtet, attische Friedhöfe sahen fortan so öde aus wie heutzutage türkische Gräberplätze mit ihren einförmigen Leichensteinen oder wie ein abgelegener Dorfkirchhof mit seinen kahlen Holzkreuzen. Die unten wiedergegebene Zeichnung R. Koldewey's, die eine Zusammenstellung dieser Perseus bis zur Zerstörung durch Mithradates in hoher Blüte stand (Fig. 24). Neben neuem Inhalt und neuen Formen führten auch die alten attischen Motive hier ein bescheidenes Nachleben, immer mehr erstarrend und verknöchernd. Und doch besaßen diese kläglichen Epigonen attischer Kunst noch genug ererbte Anziehungskraft, um Goethe, als er ihrer in Verona ansichtig ward, zu der oft angeführten Äußerung zu begeistern: „Der Wind, der von den Gräbern

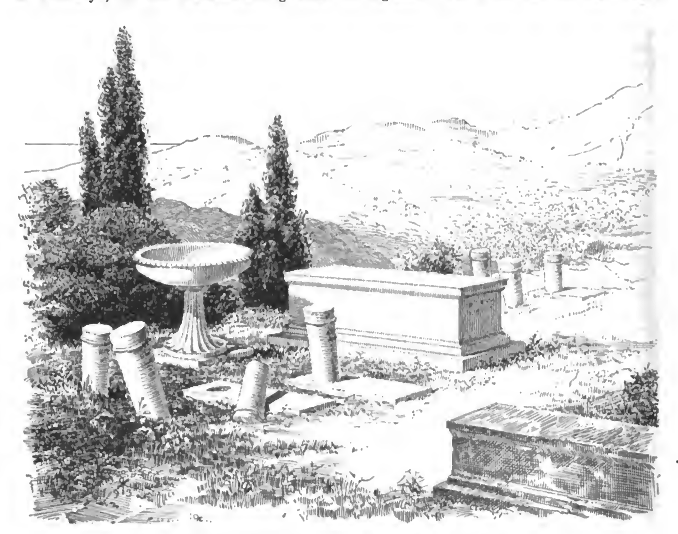


Fig. 25. Attische Gräberstätte des dritten Jahrhunderts. Zeichnung von R. KOLDEWEY.

späteren Grabformen giebt (Fig. 25), kann freilich zeigen, dass auch solche erzwungene Nüchternheit in südlicher Umgebung nicht ganz der Poesie bar zu sein brauchte. Die Gräberplastik flüchtete aus Attika an andere Stätten, nach den reicheren Städten Kleinasiens — aus Syrien stammt jener farbige Prachtsarkophag, von dem oben die Rede war — und auf die Inseln des ägäischen Meeres, namentlich Rheneia, die Gräberinsel von Delos, das als von Rom privilegirter Freihandelsplatz von der Besiegung des der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knieen, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich, und

das ist in den Steinen, oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit, allerliebst ausgedrückt.“

Der Zweck dieses Überblickes ist erreicht, wenn er recht viele Leser dieser Zeitschrift, zumal ausübende Künstler, auf die reiche Quelle reinster Schönheit hinweist, die diese Sammlung attischer Grabreliefs erschließt. Neben den schönsten der bemalten Vasen giebt es keine Klasse griechischer Kunstwerke, die uns so tief in die Reize griechischer Menschennatur und griechischen Familienlebens einweihte. Grade die Grabmäler der Frauen, die zunächst in Bearbeitung sind, geben einen überraschenden Einblick in das vornehme Gehaben attischer Weiber, ein erquickliches Gegenbild gegen den tollen Spott eines Aristophanes. Diese Reliefs werden auf keinen kunstsinnigen Beschauer ihre Wirkung verfehlen, solange moderner Realismus noch nicht alles Gefühl für den hohen Adel einer Kunst abgestumpft hat, welche für die einfachsten, innigsten Empfindungen mit instinktiver Sicherheit stets die ganz entsprechende Ausdrucksform zu finden weiß.

EINE ALTDORFER-BIOGRAPHIE.

MIT ABBILDUNG.



EITDEM die Geschichte der deutschen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts das bevorzugte Versuchsfeld jüngerer Kunstgelehrter geworden ist, sind auch die Meister zweiten Ranges in ihrem kunsthistorischen Schätzungswerte gestiegen und werden der Reihe nach in mehr oder weniger satten Monographieen behandelt. Der wissenschaftliche Gewinn dieser unscheinbaren „Beiträge zur Kunstgeschichte“, von den bloßen „specimina eruditionis“ unter ihnen abgesehen, ist kaum geringer anzuschlagen als jener einer anderen Spezialforschung, die in den ausgetretenen Spuren anerkannter Kunstgrößen oft mehr in die Breite als in die Tiefe geht. Denn dank der Beschäftigung mit jenen weniger beachteten Künstlern vervollständigt sich in immer weiterem Umfange das Bild der deutschen Renaissance, tritt mehr und mehr ihr ganzer Reichtum an selbständigen Talenten, die Vielseitigkeit ihrer Richtungen zu Tage, die man früher auf wenige Hauptmeister zurückzuführen pflegte. So ist uns auch *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg,* den man die längste Zeit der Nachfolge Dürer's zugezählt, erst durch die vorliegende Schrift *Max Friedländer's* als eine kunstgeschichtliche Sondergestalt näher gerückt worden.[1]) Mit nicht gewöhnlichem Erfolge — und dieser Erfolg rechtfertigt unsere verspätete Anzeige — ist es dem Verfasser gelungen, den Charakterkopf des Regensburger Meisters zu zeichnen, seine persönliche Eigenart in ihrer geschichtlichen Entfaltung zu erfassen.

Glücklich führt sich die Arbeit mit dem Versuche ein, Altdorfer's Frühstil aus der bayerischen Stammeskunst, speziell aus der zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Regensburg blühenden Miniaturmalerei, herzuleiten. In der That zeigen die Bilder aus den Jahren 1506—1511, denen sich eine aus englischem Privatbesitze kürzlich für die Berliner Galerie erworbene „Geburt Christi“ anschließen soll, mehr Berührungspunkte mit den Buchmalereien Furtmayr's als mit der Kunst Dürer's, an welche Friedländer nur eine Annäherung Altdorfer's im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts zugeben will. Nun ist es gewiss richtig, dass die gleiche Zeitdisposition, getrennt von einander, wesensverwandte Erscheinungen hervorgetrieben hat, und im Gegensatz zur üblichen Reminiscenzenjagd und Entlehnungswirtschaft thut es recht eigentlich wohl, Altdorfer's Abhängigkeit von Dürer eingeschränkt, jene von Grünewald, die Janitschek namentlich ungebührlich betont hatte, überzeugend abgewiesen zu sehen. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass der Verfasser in dem Bestreben, Altdorfer so viel als möglich aus sich selbst heraus zu konstruiren, über das Ziel hinausschießt. Wenn auch keinesfalls in Nürnberg, so hat unser Künstler doch

1) Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, XIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1891.

von Nürnberg gelernt, — besäßen wir auch nicht in dem Madonnenstich B. 16 aus dem Jahre 1509 ein unmittelbares Zeugnis seines frühen Studiums nach Dürer.

Daneben hätten aber auch seine Beziehungen zu einzelnen bayerischen Tafelmalern, gerade des Dunkels wegen, das über dieser Künstlergruppe noch liegt, einer genaueren Erörterung bedurft. So bekunden die Gemälde eines 1511 datirten Altares in der Kirche zu Altenmühldorf in Niederbayern, zumal die „Beweinung“ auf der Staffel, welche die „Kunstdenkmale des Königreichs Bayern“ in Abbildung bringen werden, eine merkwürdige Verwandtschaft mit späteren Arbeiten Altdorfer's. Haben wir in dem Meister I S B, der diesen Altar mit seinem Monogramm gezeichnet hat (vgl. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising, S. 173), einen Vorläufer oder einflussreichen Jugendgenossen des Künstlers zu erblicken? Und gehört diesem nicht auch die „I 1511 S“ signirte Zeichnung mit der Kreuzigung Christi im Berliner Kabinette an, von welcher sich Wiederholungen in München, Prag (Sammlung Lanna), Frankfurt und Erlangen finden? Ebenso wäre über Altdorfer's Verhältnis zu Wolf Huber in Passau, dessen Abstammung aus Feldkirch in Vorarlberg W. Schmidt vor kurzem in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (1893, Nr. 11) nachgewiesen — ein Verhältnis, das, mag es nun Anregung gebend oder empfangend, jedenfalls ein nahes gewesen sein muss — ein Wort der Aufklärung am Platze gewesen.[1])

Zutreffend abgewogen erscheint hingegen der italienische Einfluss auf die Entwickelung des Regensburgers. Am nachdrücklichsten macht sich derselbe in einer mit Recht um 1520 angesetzten Gruppe von Stichen geltend, in welchen Referent eine Anzahl von Kopieen italienischer Niellen und Plaquetten zuerst bemerkt hat (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 35). Friedländer hat die Vorbilder von B. 28 und 37 selbständig ermittelt, den interessanten Umstand aber übersehen, dass die in dem letzteren Blättchen (der Centaur mit dem Feuerbecken) benutzte Plaquette die Komposition einer antiken Kamee wiedergiebt, die schon Donatello in einem der Reliefmedaillons im Hofe des Pal. Riccardi nachgebildet hatte (Müntz, Revue archéologique 1879, pag. 245 und Les précurseurs de la renaissance, pag. 70). Sonst scheint die Plaquette vorwiegend bei norditalienischen Renaissancebildhauern Anwert gefunden zu haben, wie ihre Kopieen unter den ornamentalen Reliefs am Sarkophag des h. Brivio von Cazzanigo in St. Eustorgio zu Mailand und den Skulpturen der Porta della Rana der Gebrüder Rodari am Dom zu Como beweisen. Altdorfer hat ferner das Hauptmotiv des Stiches B. 31 — den von Seepferden gezogenen und von Tritonen geleiteten Wagen — einem Niello, dem von Duchèsne, Essai, unter Nr. 214 beschriebenen Blättchen im verkehrten und die Figur des Arion B. 39 dem Niello Pass. V. pag. 258, Nr. 37 im gleichen Sinne entnommen. Die Venus B. 32 lehnt sich eng an das dem Peregrini da Cesena zugeteilte Niello Pass. 654 (Lichtdruck im Auktionskatalog Durazzo, Nr. 2887) an, jene von B. 35 geht zweifellos gleichfalls auf ein italienisches Original zurück; sie erinnert wenigstens auffällig an eine Aktstudie Verrocchio's (Lippmann, Zeichnungen alter Meister, Taf. 116). Den Stempel italienischer Herkunft tragen noch B. 30 und B. 62, — letzteres Blatt, ein Porträtkopf, ist besonders wichtig, weil es durch sein frühes Datum 1507 die von Friedländer bestrittene Thatsache erhärtet, dass Altdorfer's Anfänge bereits eine gewisse Bekanntschaft mit italienischer Kunst verraten. Neuerdings hat Friedländer selbst eine erfreuliche Bestätigung dieser, schon von S. Colvin, The Portfolio, 1877, pag. 139 vertretenen Ansicht beigebracht, indem er den Prudentia-Stich Pass. 99 von 1506 sowie ein unbeschriebenes Blättchen gleichen Gegenstandes, aber späterer Entstehung im Berliner Kabinett den Kopien italienischer Niellen hinzufügte und zugleich eine ebenda befindliche Handzeichnung aus dem nämlichen Jahre 1506 als Übersetzung einer italienischen Darstellung ansprach (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, XIV, 22 ff.). Ein weiteres Beispiel der Verwertung einer Plaquette liegt, einer Vermutung Friedländer's zufolge, die vieles für sich hat, in der hl. Familie von 1515 in der Wiener Galerie vor.[1])

Endlich wäre in diesem Zusammenhange noch auf die polygonalen Centralbauten in den Hintergründen einer Reihe von Gemälden Altdorfer's,

1) Von Bildern aus dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts sind Friedländer die beiden Tafeln mit je zwei Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, vormals in der Sammlung Entres in München, entgangen, von welchen eine (Nr. 2560 des Auktionskataloges von 1868) signirt und 1514 datirt gewesen; ihr derzeitiger Verbleib ist unbekannt.

1) Von den deutschen Kleinmeistern hat sonst nur Bartel Beham in dem Stiche B. 33 ein Niello (Duchesne, 240) reproduzirt und in B. 39 anscheinend das Motiv einer Plaquette (Molinier, Les plaquettes, Nr. 632) verarbeitet (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 50).

der Alexanderschlacht und des Madonnenbildes in München sowie der Wiener „Geburt" zu verweisen. Der Grundtypus dieser phantastisch dekorativen Bauten, der in leichten Variationen in jener von dem Bayernherzog Wilhelm IV. bei verschiedenen Malern bestellten Folge von Historienbildern mehrfach wiederkehrt, ist, Friedländer's Einwendungen ungeachtet, gewiss nicht auf deutschem Boden gewachsen. Mag auch Hans Hieber's, übrigens von Mailänder Mustern angeregtes Modell zur Neupfarrkirche in Regensburg unserem Künstler die ersten unklaren Renaissancevorstellungen vermittelt haben, so bleibt doch daneben eine Bereicherung derselben durch Einblick in die architektonischen Reiseaufnahmen anderer Italienfahrer — man denke etwa an Hermann Vischer's Skizzenbuch im Louvre mit seinen zahlreichen Studien gerade nach Centralanlagen (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XII, 50 ff.) — sehr wahrscheinlich.

Nicht im gleichen Maße wie die übrigen Kleinmeister ist Altdorfer von der wälschen Invasion ergriffen worden. Dennoch hatte sie auch in seiner Kunstweise seit dem Anfang der zwanziger Jahre einen entschiedenen Stilwandel zur Folge, der sich in der strengeren Symmetrie der Komposition, einer größeren Farbenfreude und der Ausbildung einer Art Schönheitsideal äußert. Der neuen Formenwelt sich nachhaltiger hinzugeben, wurde Altdorfer, von seiner kerndeutschen Individualität abgesehen, durch ein Regensburger Lokalereignis eben derselben Zeit verhindert, das den Künstler zu seinem Segen zur Einkehr in sein Volkstum nötigte. Die Judenvertreibung von 1519 und der sich an sie knüpfende, bis zur Extase gesteigerte Kultus der „Schönen Maria" gab bekanntlich zu einer reichen graphischen Thätigkeit des Meisters Anlass. Neben dem Helldunkelschnitt des Wunderbildes (B. 51) hätten hier die überaus stimmungsvollen Holzschnitte „Rast der hl. Familie in einer Kapelle" (B. 47) und die Marienandacht des Mönches (B. 49) sowie die radirten Synagogenblätter, schon ihrer stofflichen Originalität wegen, eine eingehendere Würdigung verdient. Eine solche hätte Friedländer auch die Frage nahegelegt, ob der Holzschnitt B. 42 (Abb. Lützow, Gesch. d. deutsch. Kupferstiches und Holzschnittes, S. 177) thatsächlich auf die Kundschafter aus dem gelobten Lande, oder, bei dem Fehlen der großen Traube, nicht vielmehr auf einen antiken Vorwurf, die Vorbereitung zu einem Feste etwa, zu deuten sei. Von Gemälden setzt Friedländer außer dem Sigmaringer Dreikönigsbild und den Quirinustafeln in Nürnberg und Siena noch die hochbedeutsamen Altarfragmente in der Klostergalerie zu St. Florian in Oberösterreich, die Schreiber dieses in der „Zeitschrift für bildende Kunst" (N. F. II, S. 256 ff. und 296 ff.) ausführlich besprochen, in den gleichen Zeitraum (1518—1521). Die Urheberschaft Altdorfer's bei den letztgenannten sechzehn Bildern lässt sich indes leichter behaupten als erweisen und wie schwierig die Beantwortung der noch offenen Frage ist, geht daraus hervor, dass ein sonst so taktfester Kenner der Altdeutschen wie W. Schmidt sie nach dem ersten Eindruck für ausgeschlossen, nach wiederholter Prüfung der Originale aber für — unantastbar erklärte (Chronik für vervielfältigende Kunst IV, 57).

Die Arbeiten aus Altdorfer's letzter Periode haben als die bekanntesten die Vorstellung von seiner Kunst nur zu ausschließlich bestimmt. Gleichwohl fällt von den Auseinandersetzungen des Verfassers manch neues Licht auf diese liebenswürdigen Schöpfungen der Spätzeit, teils romantische Genrestücke wie die Susanna und das Schlachtbild der Pinakothek, teils gemütvolle, von der Poesie nordischen Kleinlebens verklärte Andachtsbilder wie die „Maria in Wolken" der gleichen Sammlung und die „Geburt Mariä" in der Augsburger Galerie (siehe die Abb.). Mit der Madonnendarstellung in München hat ein Marienbild bei Postrat Breisch in Stuttgart so viel Ähnlichkeit, dass man es nach einem ansprechenden Vorschlage F. Wickhoff's eher Altdorfer als Baldung Grien, unter dessen Namen es 1886 auf der Schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg zu sehen war (Nr. 72), beimessen möchte. Ein weiteres nachweisbares Bild unseres Malers, das von Friedländer und der gesamten Altdorferforschung irrtümlich als verschollen bezeichnet wird, wurde nach England verschlagen: der „Abschied Christi von seiner Mutter", ehemals bei Abt Steiglehner in Regensburg, gegenwärtig in der Sammlung J. F. Russel in Enfield bei London. Nach der Charakteristik Waagen's sowohl, der es in den Treasures of art in Great Britain (II, 463) als Dürer anführt, als auch S. Colvin's (The Portfolio, pag. 140) scheint es sich um ein Hauptwerk zu handeln; falls es wirklich, wie Colvin erwähnt, das Datum des Sterbejahres Altdorfer's 1538 trägt, würde es zugleich den Rang seines letzten Gemäldes der Münchener, um 1532 entstandenen Landschaft streitig machen. Künstlerisch hat Altdorfer indes auf alle Fälle in dieser köstlichen Vedute sein letztes Wort gesprochen. Hier und in der Folge der zehn Landschaftsradirungen erweist er

sich als der Eröffner der deutschen Landschaftsmalerei, wie man an die Synagogenblätter und die Binnenraumdarstellung eines gotischen Kirchenchores auf der „Geburt Mariä“ die Emanzipation der Architekturmalerei in der deutschen Kunst knüpfen könnte. Und durch seine Landschaften vor allem, in denen er die moderne Empfindung für die „nature vierge“ merkwürdig frühreif vorausnimmt, wendet sich Altdorfer an das heutige Auge, dem er ungleich anderen Altdeutschen nicht nur Studir-, sondern wahre Genussbilder zu bieten hat. Doppelt freut es uns daher, dass der Historiograph des Malers von Regensburg neben einem methodisch geschulten Blick ein entschiedenes Darstellungstalent für seine Aufgabe mitgebracht und sich ihr dergestalt, mag sein Erstlingswerk auch eine tiefer eindringende Betrachtungsweise zuweilen vermissen lassen, doch litterarisch gewachsen gezeigt hat.

ROBERT STIASSNY.



ALTDORFER: Die Geburt Mariä. (Kgl. Gemaldegalerie, Augsburg.) Nach einer Photographie des Hofphotographen Höfle in Augsburg.



DIE PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

I.



WIE schon im vorigen Jahre auf den Ausstellungen in Paris, und nicht anders in München, Werke fehlten, welche die Aufmerksamkeit derBesucher in besonders hervorragendem Maße zu fesseln und lebhafte Meinungsverschiedenheiten hervorzurufen geeignet gewesen wären, so auch in diesem Jahre. Bei dieser Wiederholung ist die Pause kaum mehr als etwas Zufälliges anzusehen. Die große Spaltung, welche vor drei Jahren von Paris aus sich durch die ganze Künstlerschaft Europa's fortgepflanzt hat, war nur die zufällig gerade zu dieser Zeit eintretende Folge lange vorhandener Gegensätze. Dieselben haben sich in großen, allgemeines Aufsehen erregenden Werken ausgesprochen, und es ist eine Zeit des Abwartens gekommen. Der Hauptreiz der diesjährigen Pariser Ausstellungen ist der, zu sehen, wie sich die Marsfeldkünstler in den neuen Verhältnissen ihrer gesonderten Ausstellung heimisch einrichten, und wie auch im alten Salon der Champs Elysées die neuen Ideen sich allmählich Eingang verschaffen. Die Trennung ist in Paris ebensowenig wie bei uns in Deutschland eine künstlerisch haarscharf durchgeführte; vielfach haben persönliche Gründe für die einzelnen Künstler mitgesprochen, sich der einen oder der anderen Partei anzuschließen. Auch fällt es dem von Deutschland Kommenden, da wir zum Teil noch tief im Zeitalter der Romantik stecken, auf, wie modern im allgemeinen auch der alte Salon ist. Die Franzosen sind das erstgeborene Volk unseres Jahrhunderts, welches aus dem Blutbad zu Ende des vorigen hervorgegangen ist. Ja es will manchmal scheinen, als wenn die Franzosen immer modern in dem heutigen Sinne gewesen wären, selbst schon im Mittelalter. Das scheint mir daher zu kommen, dass die Kunstwerke denselben spezifisch französischen Geist atmen, der schon in der gotischen Epoche vollständig ausgebildet war. Der französische Geist hat aber seit dem Zeitalter des Rokoko eine Herrschaft über ganz Europa gewonnen, und das, was wir heute modern nennen, ist wesentlich von demselben durchsetzt und bedingt. — Wir werden aber dennoch nicht umhin können, die beiden Ausstellungen in den Champs Elysées und auf dem Champ de Mars als zwei verschiedene individuelle Erscheinungen zu betrachten, von denen namentlich die letztere sehr bestimmte, scharf begrenzte Charakterzüge an sich trägt. Überall werden wir darauf hinweisen müssen, wie verschieden dieselbe Art von Gegenständen in den beiden Ausstellungen behandelt ist. Ganze Kategorieen von Bildern sind in der einen mehr, in der anderen wenig oder gar nicht vertreten. Alle diese Betrachtungen werden uns immer mehr in der Überzeugung bestärken, dass der Gegensatz in der Künstlerschaft seine Ursache nicht in persönlicher Streitsucht der einzelnen Künstler hat, sondern dass er ein naturnotwendiger ist, dessen Hervortreten gar nicht zu vermeiden war, und diese Erkenntnis wird es rechtfertigen, wenn wir denselben überall betonen.

Die *Marsfeldausstellung* macht einen vornehmeren Eindruck, insofern die Auswahl der aufnahmefähigen Arbeiten eine sehr viel strengere gewesen ist; auch verfolgen diese Künstler ganz bestimmte Ziele und wollen mit ihrer Ausstellung künstlerische Behaup-

tungen aufstellen, während der *alte Salon* den gewöhnlichen Stempel eines Kunstmarktes an sich trägt. Dafür ist die Marsfeldausstellung aber auch sehr viel einseitiger und für den Laien uninteressanter. Nur der alte Salon enthält das, was die eigentliche Aufgabe der Kunst sein soll, eine erschöpfende Schilderung von dem kulturellen Leben und Empfinden des Volkes zu sein, welches sie hervorbringt.

Schon dem nur äußerlich beobachtenden Auge machen beide Ausstellungen einen ganz verschiedenen Eindruck, im alten Salon ist bunte, prächtige Farbenfreude und liebevolles Eingehen auf den dargestellten Gegenstand, während auf dem Marsfelde alles in wenigen hellen Farben matt und flach gehalten ist und der Künstler nicht über die Wirkungen des Lichtes hinausgeht, wobei es ihm meistens ziemlich gleichgültig ist, ob er ein Bildnis oder eine Landschaft malt. Es ist ganz richtig, dass bei der Malerei vor allem das spezifisch Malerische betont werden soll; aber wir wollen hoffen, dass die Künstler nicht bei den Wirkungen des Lichtes allein stehen bleiben werden, sondern die Ausbildung in der Darstellung desselben nur als eine Vorstufe betrachten, welcher sie die malerisch ebenso notwendige Farbe hinzufügen werden: von dem Inhalt der Bilder, ohne den eine Kunst, die auf Größe Anspruch erhebt, nicht bestehen kann, vorläufig noch ganz abgesehen. Wir fassen die Marsfeldkünstler als solche auf, die methodisch zu Werke gehen und eins nach dem anderen ausbilden wollen. Wie viele sich des notwendigen weiteren Weges schon jetzt bewusst sind, das mag freilich dahingestellt sein.

Die meisten nehmen die gedankenlose Phrase vom Jahrhundertende ernst und denken, wie es im vorigen Jahrhundert war, so muss es auch in diesem sein, „das Alte stürzt, und neues Leben blüht aus den Ruinen.“ Aber während die einen in ernster Arbeit danach ringen, eine neue Art zu sehen für die Kunst zu entdecken, gefallen sich die anderen in einer kunterbunten Tollheit, in der alles durcheinander geht. Auch diese kann man ganz ernsthaft reden hören von dem Leichnam der Kunst, an dem sie Wiederbelebungsversuche anstellen, ohne zu merken, dass dieselben galvanisch sind und niemals wirkliches Leben erzeugen können. Da giebt *La Touche* eine Prozession von Konfirmandinnen, bei welcher man nichts wie von der Sonne beschienene weiße Schleier sieht, und den Kopf einer sterbenden Frau in einem Wust von weißem Bettzeug und Gardinen; da malt *Raffaelli* seine Bilder in Öl, als wären sie mit schwarzer Kohle und Pastell gezeichnet; da verschwendet *Berton* sein bedeutendes Talent, um die Köpfe seiner sehr lebendigen Bildnisse nur eben aus einem Rembrandtartigen braunen Dämmer auftauchen zu lassen. *Rusinol* porträtirt einen weißgekleideten Herrn vor einer weißen Mauer im hellsten Sonnenschein. Der Belgier *Léon Frédéric* will es einmal mit einer vergessenen Manier versuchen und wärmt uns den bronzeartigen Vortrag und die Typen Botticelli's auf. Der Tollste ist wie immer der Amerikaner *Dannat*, der sich mit Gewalt in eine Art von japanischem Sehen und magnesiumartiger Beleuchtung hineinschraubt. So hellblaue Schatten wie auf seinen Bildern kommen in der That in der Wirklichkeit vor, aber nur an einzelnen Stellen und unter besonderen Umständen; das verallgemeinert und ins Unendliche übertrieben ist widersinnig. Dass diese Maler ganz gut anders schaffen können, ohne das Lebendige des Dargestellten aufzugeben, beweist *Louis Picard*, der sich sonst nicht genug thun kann in dem flachen braunen Dämmer seiner Bildnisse, an dem fein und sauber ausgeführten kleinen Bildnis eines Kindes. Das Publikum hat nicht Unrecht, wenn es diese Bilder nicht fertig gemalt nennt. Solche Sonderbarkeiten finden sich auch im alten Salon, wie die blauen Cypressen von *Lehoux* oder das Gemälde von *Princeteau* mit lebensgroßen Ochsen, welche einen in ihren Stall fallenden Sonnenstreifen ebenso erstaunt betrachten wie der Beschauer diese braunen Farbenmassen, in denen er nur mit großer Mühe die beliebten, das Roastbeef spendenden Vierfüßler erkennt.

Wer die Marsfeldausstellung von ihrer besten Seite kennen lernen will, der muss vor das Gemälde von *Albert Fourié* treten: A travers bois. Aus dem Waldesdickicht bricht ein Zug von vier nackten Gestalten hervor, ein Knabe, welcher einen Esel führt, ein Knäblein, welches auf demselben reitet, eine junge Frau, die das Kind haltend daneben läuft, und ein Mädchen, welches ihr zur Seite folgt. Die goldenen Sonnenstrahlen brechen durch das Blättergewirr, betupfen die üppigen Leiber und vergolden funkelnd das blonde Haar des Kindes und des Mädchens. Frische Landluft weht uns aus den derben Gesichtern entgegen. Weit hinter diesen Gestalten liegt alles Übergebildete und Krankhafte, aber fern ist auch jede Roheit. In einer reich spendenden Natur sind diese vollen Leiber erblüht und tummeln sich in frischer naturwüchsiger Ausgelassenheit. Man könnte das Bild als ein Prototyp der ganzen Richtung nehmen, auch sie bricht hellleuchtend und jubelnd aus dem dunkeln Walde der Ver-

gangenheit hervor und wirft sich mit jugendlicher Frische der Zukunft entgegen.

Die Lichtwirkungen sind es vor allem, welche die Marsfeldkünstler aufsuchen, sei es, dass sie das fleckige Sonnenlicht unter Bäumen darstellen, wie *Binet* und *Anthonissen*, oder die bekannte große Wäsche, wie der Schwede *Edelfeldt*, oder das Gesicht eines Leuchtturmwächters bei seiner grünen Laterne wie *Richon-Brunet*. Auch der Mondschein wird nicht mehr poetisch-träumerisch, sondern allein auf seine matte Wirkung hin gemalt, wie auf dem Bilde von *Dinet*, welches in einem Flusse badende Mädchen darstellt, deren Schamgefühl nicht zu leiden braucht, da man von ihnen fast gar nichts erkennt.

Die Beherrschung der Technik verleiht fast allen Bildern des Marsfeldes den Eindruck einer großen Sicherheit und Freiheit in der Mache. Was diese Künstler mit technischen Mitteln ausdrücken wollen, ist oft bis zu verblüffender Wahrheit erreicht; ich glaube kaum, dass niederströmender Regen jemals so naturgetreu gemalt ist, wie in dem kleinen Bilde von *Checa*.

Im Zusammenhang mit den angeführten Bestrebungen werden auch rein technische Experimente versucht. *Emile Bastien Lepage* malt Tafelbilder al fresco. Sehr beliebt ist es, eine Technik in die andere hinüber spielen zu lassen, wie ein Musikvirtuose wohl versucht, ein Instrument durch ein anderes nachzuahmen. Man will zuweilen mit der Ölfarbe eine pastellartige Wirkung erzielen, wozu fast immer eine übergelegte Glasplatte zu Hilfe genommen wird; so auf den Bildern von *Gandara*. Das mag den Reiz des Ungewöhnlichen haben, im übrigen sei daran erinnert, dass es gerade eine Höhe der Kunst bedeutet, die Mittel jeder Technik aufs äußerste auszunutzen, aber sich auch darauf zu beschränken. Wie man Aquarell als solches malt und dabei alle seine Vorzüge herausfindet, das kann man gerade jetzt auf der Berliner Ausstellung an den schönen Studien *Kröner's* sehen. Das Pastell ist auf beiden Ausstellungen nicht so stiefmütterlich behandelt wie gewöhnlich auf den deutschen, nicht in einen abgelegenen Winkel verbannt. Der Saal des Pastells, dessen eigentliche Schönheit in der Farbe liegt, ist der einzige farbige in der Marsfeldausstellung. Der berühmte Pastellist *Carrier-Belleuse* hat einen herrlichen weiblichen Akt vor einem weißen Vorhang in dieser Technik gemalt. Reizende Herbstlandschaften hat *Iwill* darin geschaffen mit vielen harmonisch gestimmten Farbentupfen. Das Pastell hat auch noch den Vorzug, selbst die Tollsten in ihren Ausschreitungen zu beschränken, weil es über gewisse Wirkungen nicht hinausgehen kann.

Auch im alten Salon befleißigt man sich der Übung im Pastell und in Gouache oder Gouache mit Aquarell kombinirt, seltener Aquarell allein. So schön die Farbe des Pastells ist, für die meisten Gegenstände fehlt ihm die Transparenz. Es gelingt nur selten, darin einen Akt so lebendig zu malen, wie es *Gilbert* in seinem unter einem japanischen goldgelben Schirm liegenden Mädchen gelungen ist. Das Bild hat noch außerdem das Verdienst, die Farbe des Körpers nicht durch die ähnliche, aber brillantere, des Schirmes abschwächen zu lassen, vielmehr erscheint dieselbe gegen diesen Hintergrund um so zarter und duftiger. Auch für Blumen ist das Pastell nicht im stande, die letzten Wirkungen zu erzielen, da die moderne Kunst mit Recht über die Anforderungen der berühmtesten Blumenmaler, der Holländer des 17. Jahrhunderts, hinausgegangen ist, und neben der schönen Zeichnung und Farbe die tauige, duftige und lebende Naturfrische verlangt.

Das Blumenstück ist die Freude des alten Salons, aber nicht als Stillleben, wie meistens bei uns, sondern als blühender Garten oder als Verkaufstelle für Blumen, wie es *Rozier* und *Thurner* gemalt haben. Besonders beliebt sind noch immer Chrysanthemum und Stockrosen. *de Schrayer* giebt einen Blumenkorso im Bois de Boulogne, *Monginot* setzt das prächtige Gefieder eines Pfaues mit Blumen in Einklang. Die Farbenfreude des alten Salon macht sich auch im Kostümbild geltend. Das Beste hat darin *Roybet* in seinen Propos galants geleistet. Ein Trompeter des 30jährigen Krieges macht dieselben einer dicken Küchenfee, welche mit blutigen Händen und in über dem fetten Busen offen stehendem Gewande einen Hahn rupft. Es ist eine Rubens'sche Pracht und Kraft in dem Bilde, derb und plebejisch ist das Weib, wie auf einem Bilde von Jordaens.

Auch zu der Lieblingsaufgabe der französischen Kunst, dem weiblichen Akt, verhalten sich beide Ausstellungen sehr verschieden. Gemeinsam ist beiden, dass sie denselben nur sehr selten naturalistisch malen, sie bleiben nicht gern bei der Wiedergabe des Modells stehen. Als Ausnahme wären unter den Jungen *Moutte* zu nennen und *Rousseau*, der eine sterbende Nana ihren verbrauchten Körper auf das ärmliche Bett hat werfen lassen, unter den Älteren *Guyon* mit einem gähnenden Modell. Es hat sich zu tief in das Bewusstsein der französischen Künstler geprägt, im weiblichen Akt eine Haupterscheinung der Schönheit zu sehen. Der Hauptreiz des Aktes

liegt, außer in der Farbe, in der schönen Modellirung und Bewegung, und beidem gehen die Marsfeldkünstler aus dem Wege. Daher verwenden sie den Akt fast nur in dekorativen Gemälden oder malen ganz junge Mädchenkörper, wozu sie häufig die keusche Diana als Vorwand nehmen, die seit altersher in Frankreich eine beliebte Figur ist, so *Dubufe fils* und *M. B. de Monvel*. Im alten Salon dagegen wird man nicht müde, den nackten weiblichen Körper zu schildern. Auch hier bevorzugt man kaum entwickelte jungfräuliche Körper. Bald sind es badende Mädchen, bald Sirenenjungfrauen am Ufer des Meeres, bald Nymphen am Teich. Das ergiebigste Aktbild ist von *Le Quesne*. Es stellt nach einem Gedicht von Dubut de Laforest die Töchter des Menestho vor, die aus einer am Ufer des Meeres liegenden Riesenmuschel hervorkommen. Herrlich stehen die graziös bewegten blassgelben Leiber gegen das rosige Innere der Muschel oder gegen die transparenten grünen Wellen, in schön verschlungener Gruppe laufen die vordersten über den nassen Strand. Wie Blüten erscheinen die nackten Knaben von *Salvador-Mège* und das Mädchen von *Jacquesson de la Chevreuse* unter oder in den Zweigen von Blütenbäumen. Auf *Jamin's* kleinem Bilde betrachtet Brennus lachend seinen Teil der Beute bei der Eroberung Roms, eine Gruppe schöner gefesselter Sklavinnen. *Martens* wollte einen nackten Körper auf weiß malen, hätte aber besser gethan, die unwahrscheinliche Situation eines entkleideten Mädchens im Walde auf Schnee liegend zu vermeiden und dieselbe in das warme, ebenfalls weiße Bett zu legen. Den schönsten Akt hat *Henri Royer* gemalt, ein Mädchen im Walde stehend und das Haar mit Blüten schmückend. Sie befindet sich im dämmerigen Schatten der Bäume, durch welchen nicht die hässlichen, im neuen Salon beliebten Sonnenflecke hindurchdringen können; in sanften Übergängen ist die edle Gestalt modellirt. Weibliche Körper kräftig bewegt giebt *Luminais* in seinen Amazonen, die sich verzweifelt zu Pferde in den Abgrund stürzen. Wie diese energisch gezeichnet und kräftig modellirt sind, kommen aber auch flaue und süßliche Akte vor, z. B. von *Tony Tollet, Saintpierre, Perrault* und *Piot*. Das Gemälde des letzteren, ein halb entblößtes Mädchen in einem Lehnstuhl, zeichnet sich jedoch durch eine schöne Farbenwirkung aus des schwarzen Samtkleides, des roten Tuches und des goldig leuchtenden Fleisches. In der Farbe dekorativ verwertet sind ein goldiger weiblicher und ein brauner männlicher Akt in dem Bilde von *Julian Story*, welches in der Wiedergabe eines Fauns und einer Nymphe gerade noch den richtigen Augenblick erwischt hat, ehe die Scene undarstellbar wird.

Freuen wir uns der reichen Fülle der Akte, welche in Paris gemalt wird, denn sie halten den Idealismus in der Malerei aufrecht, selbst der Marsfeldkünstler kann sich dem nicht entziehen. Der Franzose durchdringt seine ganze künstlerische Hervorbringung fast unwillkürlich mit einem poetischen Empfinden, und poetische Gegenstände sind in der französischen Kunst sehr beliebt. Vielen Bildern, vielen Statuen sind zur Erläuterung Verse beigegeben, auch wenn das Werk nicht eine Illustration zu denselben ist. Diese Poesie hat auch viele Bilder des Marsfeldes übergoldet. Darin ist vor allem der Meister *Dagnan-Bouveret* zu nennen. Am Rande eines Waldes hat er auf seinem Bilde Hirten versammelt, deren einer sich in ihre Mitte gestellt hat und die Geige spielt. Die Köpfe tragen realistische Züge, aber sie sind flach gemalt und der dämmerige Vortrag ist sehr geschickt benutzt, um eine poetische Stimmung hervorzurufen. Man glaubt die sanfte Melodie der Geige zu hören, man glaubt den verschönenden Hauch der Musik in den Seelen dieser einfachen Leute zu spüren. Vortrefflich eignet sich die Malweise des Marsfeldes, das Flache, Körperlose, zu Gegenständen, wie der von *Sala* behandelte, welcher den Tau als halbdurchsichtige weibliche Gestalten auf einer Wiese liegend und wandelnd oder im Nebel dahinschwebend darstellt. Im alten Salon ist die größte Zahl der Bilder poetischen Gehaltes zu finden. Mehrfach ist die Sage vom Faden der heiligen Jungfrau behandelt, wie sie über die Wiesen geht, die vom Fell der weidenden Schafe an den Büschen und Kräutern hängen gebliebenen Wollflocken sammelt und zu einem Faden verspinnt, mit dem sie das Symbol ihrer Reinheit, die Lilien, zusammenbindet. So lässt sie *Perrin* an drei Mädchen vorübergehen, die erschreckt und erstaunt über die Erscheinung aufgesprungen sind; erst eine hat Zeit gefunden, sich betend niederzuwerfen. *Laugée* hat diese Legende etwas anders gefasst. Bei ihm ist es Abend, und die heilige Jungfrau wandelt unbeobachtet; der Schäfer, der in seiner Hütte betet, sieht sie nicht. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bilde von *Sala* hat das von *Franc Lamy*. Nackte weibliche Gestalten liegen und wandeln auf einer Waldwiese, die in blauem Dämmer daliegt: es sind die Geister der Blumen. Sehr schön ist es erdacht, dass die vorderen sich im Schatten befinden, während die Leiber der rückwärtigen sonnenbeschienen hervor-

leuchten. Einen antiken Stoff hat *Bouguereau* behandelt; junge griechische Mädchen bringen dem Gott Amor, der auf einem Altar steht, Opfergaben dar. Auch in diesem Gemälde *Bouguereau's* ist die glatte und süßliche Form wieder wett gemacht durch einen reichen Gehalt tiefer, zarter und inniger Poesie. Sonderbarkeiten kommen auch unter diesen poetischen Bildern vor. *Sinibaldi* lässt sieben halb ideal halb nach der neuesten Empiremode gekleidete Mädchen in einer blühenden Frühlingslandschaft über einen Hügel gehen, während die Tiefe der Landschaft in rosigem, nur zu rosigem Nebel liegt, durch den Soldaten ziehen, und betitelt dieses Bild Aurora.

Der französische Künstler hat in diesem reichen Gehalt von poetischem Empfinden seines Volkes eine wohlthätige Sonne. Dieselbe kann wohl für Zeiten hinter Wolken verschwinden, um rein technischen Versuchen das Feld zu lassen; sie beginnt aber auch auf dem Marsfelde schon wieder hervorzutreten und die Gemälde desselben mit ihrer Schönheit zu übergolden.

MAX GEORG ZIMMERMANN.

BÜCHERSCHAU.



SEIT Vosmaer im Jahre 1868 zum erstenmal eine umfassende Biographie Rembrandt's herausgegeben hat, ist erst in unseren Tagen wieder der Versuch gemacht worden, das Leben und Wirken des holländischen Meisters in großem Stile zu schildern. Der bekannte französische Maler und Kunstschriftsteller *Emile Michel* [1]) hat diesen Versuch gewagt und in dem unten citirten Buche, das die Verleger mit prächtigem Bilderschmuck ausgestattet haben, bewiesen, dass er mit Urteil und Geschmack den mannigfachen Ergebnissen der Rembrandtstudien während fünfundzwanzig Jahren gefolgt ist. Wiewohl es schon Vosmaer und noch vor ihm in einem geistreichen Essay Kolloff gelungen war, das Bild Rembrandt's als Künstler in den wesentlichen Zügen richtig zu zeichnen, so sind doch die Ergebnisse der archivalischen und stilkritischen Bemühungen jüngerer Forscher so belangreich und aufklärend gewesen, dass die Forderung nach einer neuen Rembrandt-Biographie auf breiterer Grundlage, als Vosmaer sie schreiben konnte, immer dringender geworden ist. Unermüdlich auf seinen Kreuz- und Querzügen durch die kontinentalen Kunstsammlungen hat Wilhelm Bode das Werk Rembrandt's außerordentlich vermehrt. Ganze Folgen versteckter oder verkannter Bilder, wie zum Beispiel diejenigen aus der Jugendzeit Rembrandt's, hat er ihrem Urheber wiedergegeben und sie rühmend ans Licht gezogen. Abraham Bredius hingegen danken wir die Kenntnis zahlreicher neuer Urkunden, die uns in das Leben des Künstlers neue überraschende Blicke thun lassen und uns aufklären über Rembrandt's Beziehungen zu zeitgenössischen Malern. Zahlreiche Einzeluntersuchungen sind hinzugekommen. Namentlich das Radirwerk hat eine gründliche Revision erfahren, seit Middleton und Seymour-Haden mit ihren Zweifeln zur Kritik des alten Bartsch aufforderten, und seit Dmitri Rovinski in seinem Codex von Reproduktionen alter Radirungen mit Berücksichtigung sämtlicher Zustände ein jedem Forscher und Sammler unentbehrliches Corpus herausgegeben hat. Von diesen wichtigen Vorarbeiten ist von Seidlitzens feine Analyse der Radirerthätigkeit Rembrandt's ausgegangen. Nur ein Gebiet der künstlerischen Hinterlassenschaft Rembrandt's harrt noch der vorsichtigen Nachprüfung: die Menge seiner Zeichnungen. Zu groß, viel zu groß ist noch die Summe dieser Zeichnungen. Eigenes und Fremdes, Echtes und Falsches liegen in den meisten Kabinetten noch friedlich nebeneinander. Aber auch hier wird Rat geschaffen werden; bietet doch Lippmann's große Publikation der Zeichnungen Rembrandt's durch die Vortrefflichkeit ihrer Faksimilereproduktionen ein Material, mit dessen Hilfe das vergleichende Studium der Handzeichnungen des Meisters sichere Ergebnisse erhoffen darf.

Emile Michel hat keine Mühe gescheut, sich die Fülle dieses weitverzweigten Studienmaterials zu Nutze zu machen. Er kennt alles, was über Rembrandt gedruckt worden ist, hat auf vielfachen Reisen den Meister in seinen Werken studirt. Die eigene künstlerische Vergangenheit kam ihm bei diesen Studien hilfreich zu statten. Das eigene Wissen um die malerischen Dinge — als Landschafter im Sinne der Schule von Fontainebleau hat sich Michel ausgezeichnet — stellte ihn in engen Rapport zu seinem

1) Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps. Mit 343 Illustrationen. Paris, 1893. Hachette et Cie.

Helden, dessen Studium er sich mit warmer Begeisterung hingegeben hat. Michel ist frei von dem Wahne eitler Ästhetisirerei, die in dem Künstler eher einen Poeten, Philosophen, Heiligen, kurz eine Art Abgott erblickt als einen glücklichen Menschen, dem Natur Empfindung in die Seele senkte und die wunderweckende Kraft lieh, zu gestalten, was er als Künstler empfand, anschaulich und mitteilsam. Eine seltene Fähigkeit feiner Nachempfindung zeichnet Michel aus. Daher die Wärme seiner Schilderung in einem Stile, dessen anschauliche Kraft und Beweglichkeit des Ausdrucks den geborenen Schriftsteller verrät und den Künstler nie verleugnet. Michel's Rembrandt ist nicht nur gut geschrieben — das ist ja, wenigstens in Frankreich, für den, der schreibt, selbstverständlich, — seine Biographie erhebt selbst künstlerischen Anspruch, weil sie in künstlerischer Empfindung wurzelt und ihr die Kraft innewohnt, diese Empfindung im geschriebenen Worte durchscheinen zu lassen.

Dem litterarischen Werte dieser Veröffentlichung hält der wissenschaftliche durchaus die Wage. Denn — ich deutete es schon an — Michel schreibt als ein gut Informirter. In seinem kritischen Urteil steht er im allgemeinen auf dem Standpunkte Bode's. Aber in allem und jedem verrät er eigene Nachprüfung, zeigt überall den gewissenhaften, selbständig wägenden Verarbeiter des ungeheuren Materials, aus dem sich eine großangelegte Biographie des holländischen Meisters aufbauen muss. Michel's alleiniges Eigentum ist die geschickte Gruppirung des Stoffes. Gleich die ersten Kapitel, die von dem Milieu handeln, aus dem Rembrandt herauswächst, und die Spuren seiner ersten Thätigkeit verfolgen, zeugen für Michel's Stoffbeherrschung und gefällige Kunst einer schlicht und klar sich aufreihenden Erzählung. Nirgends überwuchern kulturgeschichtliche Betrachtungen oder subtile Detailuntersuchungen den ruhigen Gang der Schilderung, stets bleibt Rembrandt im Mittelpunkt des Interesses. Findet so in dieser Biographie der nach guter kunstgeschichtlicher Arbeit verlangende Gebildete vollauf seine Rechnung, so geht auch der auf kunstwissenschaftliche Findlinge auslugende Fachmann nicht leer aus. Im Einzelnen natürlich wird er manchen Ausführungen des Verfassers nicht beistimmen und vielleicht manche Umwertung der Bilder vornehmen, auch wohl an der Chronologie mancher Werke Anstoß nehmen. Aber bei einer im Ganzen so vortrefflichen Schilderung überlasse ich es gern anderen, sich mit einzelnen Bedenken ihr kritisches Mütchen zu kühlen. An dieser Biographie, die unser Wissen von Rembrandt zusammenfasst und erweitert, kann jeder fernere Biograph lernen, keiner wird sie ohne Nutzen und Genuss aus der Hand legen.

Im Anhange zu seinem Buche hat Michel sorgfältig gearbeitete Verzeichnisse der Werke Rembrandt's veröffentlicht, die gegenüber den früheren von Vosmaer, Bode und Dutuit den Vorzug größerer Vollständigkeit besitzen. Etwa 450 Gemälde führt Michel an; definitiv ist diese Summe freilich nicht; in der großartigen Publikation, die Bode über Rembrandt vorbereitet, wird sie jedenfalls nicht unerheblich gesteigert werden. Das Verzeichnis der Zeichnungen, obwohl weit kritischer gearbeitet als dasjenige von Dutuit, enthält doch noch zu viel, das auf seine Authenticität hin noch nicht untersucht worden ist. Das Verzeichnis der Radirungen berücksichtigt überall die Einwände, welche in den letzten Jahren gegen die Urheberschaft Rembrandt's in verschiedenen Fällen geltend gemacht worden sind. Den Beschluss macht ein Verzeichnis der Rembrandtlitteratur von Orlers' Beschryving der Stadt Leiden (1641) bis auf die Erscheinungen des Jahres 1892, wobei insofern eine Kritik geübt wird, als wertlose Erzeugnisse wie Lautner's „Verbolhornirung“ Rembrandt's ausgelassen sind.

Für die Illustration des Werkes sind durchaus die Hilfsmittel der photomechanischen Technik herangezogen worden. Die Heliogravüren, wenigen Lichtdrucke und die Zinkätzungen sind vorzüglich gedruckt. Mit besonderer Freude betrachten wir die Kornhochätzungen neben den gewöhnlichen Autotypieen. Obwohl auch bei uns die Kornmanier bei zinkographischen Vervielfältigungen, wie einige Publikationen der Reichsdruckerei zeigen können, vortrefflich geübt wird, suchen wir vergeblich in unseren illustrirten Werken nach Beispielen ihrer Anwendung [1]). Freilich macht der Druck dieser Clichés nicht abzuweisende Ansprüche auf gutes Papier und sorgfältigste Zurichtung. *RICHARD GRAUL.*

Liber regum. Nach dem in der k. k. Universitätsbibliothek zu Innsbruck befindlichen Exemplare zum erstenmal herausgegeben von Dr. *Rud. Hochegger.* Mit 20 Faksimiletafeln. Leipzig, O. Harrassowitz, 1892. 4.

Die vorliegende Publikation enthält eine technisch vorzüglich gelungene Faksimilewiedergabe des auf der Innsbrucker Bibliothek befindlichen Blockbuchs, das unter dem

---

1) Anm. d. Red. Soviel uns bekannt, werden diese Kornätzungen außer in der Reichsdruckerei die nur für den Staat arbeitet, in Deutschland nirgends gut hergestellt.

Namen des „Liber regum“ den Kunstfreunden bekannt ist. Es ist einer der merkwürdigsten jener Sammelbände von Holztafeldrucken, welche sich aus den ältesten Zeiten der Xylographie bis auf unseren Tag erhalten haben. Schon der Seltenheit des Originals wegen muss eine solche Vervielfältigung des alten Buches hochverdienstlich genannt werden. Umsomehr, wenn sie unter Beibringung eines reichen kritischen und exegetischen Materials geschieht, wie wir es von Hochegger seiner Publikation hinzugefügt finden. Von dem „Liber regum“, welches in dem vorliegenden Exemplar zwanzig Tafeln mit je zwei Bildern und kurzen Texten zur Geschichte des David enthält, haben sich im ganzen (soweit unsere bisherige Kenntnis reicht) nur fünf Exemplare noch erhalten: in Innsbruck, in der Hofbibliothek zu Wien, beim Herzog von Aumale in Twickenham, im k. Kupferstichkabinett zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans. Das Innsbrucker ist neben dem Exemplar des Herzogs von Aumale das an Vollständigkeit und Erhaltung beste der Reihe. Es zeigt uns den Holzschnitt in jener derben, aber ausdrucksvollen Umrissmanier, wie sie bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland die allein herrschende war. Und einem deutschen Meister muss ohne Zweifel Zeichnung wie Schnitt unseres Blockbuches zugeschrieben werden. Freilich steht derselbe dem Illustrator der „Biblia pauperum“ nach, jedoch keineswegs auf ganz niedriger Stufe: die Bilder „verraten viel Eigenart in der Komposition und vor allem eine gewisse individuelle Färbung“. Charakter und Gemütsverfassung der Personen sind scharf und fein unterschieden, die Situationen, die verschiedenen Stände vortrefflich und nicht ohne Humor gekennzeichnet; bei Wiederholungen ähnlicher Motive ist eine glückliche Abwechselung erreicht. Nur in den Proportionen zeigt sich ein arges Ungeschick, auch das Landschaftliche ist noch sehr dürftig. — Dass der „Liber regum“ sich mit der „Ars memorandi“ mehrfach in einem Sammelbande vereinigt findet und deshalb, sowie auch aus anderen Gründen, wahrscheinlich mit dieser aus einer und derselben Werkstätte herrührt, hat Hochegger bereits in seiner früheren Schrift über die „Entstehung und Bedeutung der Blockbücher“, wie uns dünkt, mit Glück dargelegt. Hingegen können wir unserem Herrn Referenten über die damalige Schrift Hochegger's nicht beipflichten, wenn er auch die Ansicht des Autors, dass die Blockbücher von Haus aus „Unterrichtsbehelfe“ gewesen seien, für erwiesen hält. Uns scheint damit die Bestimmung dieser Bilderbücher zu eng gefasst zu sein. Sie waren — das geht aus ihrem fast ausschließlich religiösen Inhalt klar hervor — in erster Linie zur Erbauung und Belehrung des Volks, zur Unterweisung desselben in den Heilswahrheiten und in den Erzählungen der heiligen Schrift bestimmt. Diesen lehrhaften Zweck im religiösen Sinne darf man aber nicht als einen ausschließlich didaktischen in der heutigen Bedeutung des Wortes auffassen und etwa bloß an Lehrbücher für die Jugend denken, wozu der von Hochegger gebrauchte Ausdruck „Unterrichtsbehelfe“ leicht verleiten könnte. Es ist möglich, dass einige der Blockbücher, z. B. die „Ars memorandi per figuras Evangelistarum“, in das ausschließlich didaktische Gebiet fallen. Aber bei anderen, wie der „Ars moriendi“ oder dem „Speculum humanae salvationis“ ist der spezielle Unterrichtszweck, wenn nicht ausgeschlossen, so doch sicher nicht die Hauptsache gewesen. Sie waren vielmehr in erster Linie Erbauungsbücher. Der „Liber regum“ hält offensichtlich die Mitte zwischen Erbauung und Belehrung. Er führt uns die bedeutsamsten Momente aus der Geschichte David's nach den „Büchern der Könige“ des Alten Testaments in Bildern vor, mit unten hinzugefügten Texten, die jedoch von den Kapiteln der Bibel nur dürftige Inhaltsangaben bieten. Die religiöse Bedeutung des Ganzen beruht namentlich auf der vorbildlichen Beziehung der Königsbücher zu der Geschichte Christi. David galt, als der Besieger Goliath's, für das Vorbild des Heilands, als des Bekämpfers der Irrlehren und des Teufels. „Der widerspenstige Absalom gleicht den Juden, welche sich gegen Christus auflehnten, und Salomo versinnbildlicht die Weisheit Christi.“ In diesem Sinne also, als Mittel der Unterweisung des Volkes in der Heilslehre, als Einführung in den geistigen Zusammenhang der biblischen Welt durch typologisch geordnete Bildergruppen und Bilderreihen, hat man den didaktischen Zweck der alten Blockbücher aufzufassen. Und — beiläufig bemerkt — in dieser Weise könnten sie mit ihrem klar geordneten Gedankeninhalt und Bilderschmuck auch für unsere Zeit wieder vorbildlich werden, wenn man sie in den heutigen Bilderbuchstil mit edlem Geschmack zu übertragen verstünde.

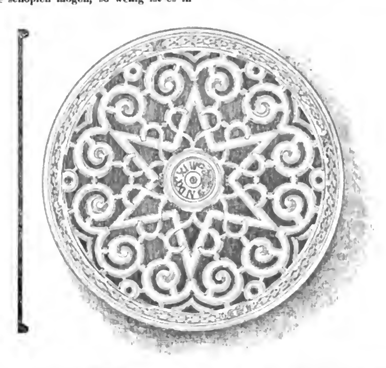
C. v. L.

Wilhelm Kaulbach von *Hans Müller*. 1. Band. Mit Kaulbach's Selbstbildnis vom Jahre 1824. Berlin W. F. Fontane & Co. 1893. 8°. (III. 572 S.)

Bei keinem anderen deutschen Künstler hat sich die allgemeine Wertschätzung seiner Bedeutung so rasch in das Gegenteil verkehrt, wie dies bei Wilhelm von Kaulbach geschehen ist. Von den Zeitgenossen als der erste deutsche Maler seiner Zeit gefeiert und populär wie kein anderer vor ihm oder nach ihm, wird er heute nicht nur von Künstlern, sondern auch von den Kunstkritikern und Laien kaum noch zu den Größen zweiten Ranges gezählt und erst weit hinter Cornelius genannt, dessen Ruhm von dem seinigen bei seinen Lebzeiten stark verdunkelt wurde. Man hat sich geeinigt, von seinen Schöpfungen nur noch die Zeichnung zum Narrenhaus und zum Verbrecher aus verlorener Ehre, die Illustrationen zum Reineke Fuchs und den Karton zur Hunnenschlacht als bedeutendere Kunstwerke gelten zu lassen und alle übrigen Werke, sogar die Zerstörung Jerusalems in der Neuen Pinakothek in München und die Treppenhausbilder im Neuen Museum zu Berlin als mehr oder minder bedenkliche Leistungen anzusehen. Dieses Urteil dürfte auch in der Zukunft kaum als zu hart empfunden werden, ja es liegt die Möglichkeit nahe, dass es einst noch viel schärfer ausfallen könnte. Trotzdem wird der Name Kaulbach aus der Kunstgeschichte nicht verschwinden, vielmehr wird das Kapitel, das von ihm handelt, stets eines der wichtigsten bleiben, weil Kaulbach wie kein anderer Maler zeitgemäß gewesen ist und seine Verirrungen als der vollendetste Ausdruck der damaligen künstlerischen Ideale in Deutschland erscheinen. Aus diesem Grunde muss der Gedanke, Kaulbach's Leben und Wirken in einer umfassenden Monographie darzustellen, als höchst glücklich bezeichnet werden, umsomehr, als uns ein solches Werk bis jetzt vollständig gefehlt hat, da *Karl Stieler* die geplante Biographie seines Freundes nicht geschrieben hat und auch sonst nur kürzere Aufsätze über den Maler veröffentlicht worden sind. Leider aber lässt sich nicht behaupten, dass Hans Müller die Aufgabe, die er sich gestellt hat, geschickt gelöst habe. An gutem Willen dazu, das muss anerkannt werden, hat es ihm allerdings nicht gefehlt. Er hat, soviel wir bemerken konnten, aus der bisherigen Litteratur über Kaulbach nichts Wesentliches übersehen und mit großem Fleiß den ganzen schriftlichen Nachlass des Künstlers, der ihm von der Familie zur Verfügung gestellt wurde, durchmustert. Er war daher in der Lage, eine Menge brieflicher Mitteilungen Kaulbach's und der Seinen, die bis jetzt unbekannt waren, zu veröffent-

lichen und uns dadurch intime Einblicke in das Seelenleben seines Helden zu gewähren, die seine Persönlichkeit weit weniger abstoßend erscheinen lassen, als sie von solchen, die ihm ferner standen, in der Regel beurteilt wurde. Ein besonders günstiges Licht fällt nunmehr auf Kaulbach als Sohn, Gatte und Familienvater, als welcher er es niemals an liebevoller Sorgfalt und werkthätiger Teilnahme hat fehlen lassen. Auch verstehen wir jetzt, nachdem uns Müller die traurigen Verhältnisse in seinem elterlichen Hause und das schwere, zum Teil selbst verschuldete Schicksal des Vaters taktvoll enthüllt hat, wie Kaulbach zu seiner Menschenfeindlichkeit und zu seinem bitteren Sarkasmus kam, und erkennen ferner den inneren Konflikt, in den ihn das Bewusstsein, nicht malen zu können, und doch vor die Aufgabe, malen zu müssen, gestellt zu sein, versetzte. Damit sind wir ein gutes Stück in dem psychologischen Verständnis des Künstlers weiter gekommen, und wir wissen uns für diese Förderung Müller zu Danke verpflichtet. Dasselbe gilt auch von den auf dem Studium der Akten in der geheimen Registratur des preußischen Kultusministeriums beruhenden Mitteilungen, die Müller über das Wirken und die Bestrebungen von Cornelius als Direktor der Düsseldorfer Akademie gemacht hat. Das betreffende Kapitel seines Buches und dasjenige, in welchem von den von dem Maler Kolbe ausgehenden Gegenströmungen gegen die Cornelius'sche Kartonschule die Rede ist, können als entschiedene Bereicherungen unseres Wissens rühmlich hervorgehoben werden. Endlich darf auch auf die eingehende Darstellung des freundschaftlichen Verhältnisses hingewiesen werden, die Müller von den Beziehungen Kaulbach's zu dem Grafen Raczynski entworfen hat. Die Auszüge aus ihren beiderseitigen Briefen wird jeder mit Interesse lesen, dabei aber auch den Eindruck gewinnen, dass Raczynski Kaulbach sehr überschätzt hat. Mit diesen Hinweisen haben wir aber auch alles erschöpft, was wir zur Empfehlung von Müller's Arbeit zu sagen wüssten. So vielerlei stofflich interessante Neuigkeiten wir auch aus seinem Buche schöpfen mögen, so wenig ist es in formeller Beziehung befriedigend ausgefallen. Dem Verfasser fehlt das Vermögen, die Fülle seines Stoffes künstlerisch zu bewältigen, und die Fähigkeit, zu beurteilen, was wichtig und was es nicht ist. Man merkt es beim Lesen alle Augenblicke, dass er sich reichliche Auszüge aus dem handschriftlichen Nachlass gemacht hat, aber man bedauert es, dass er der Meinung war, alles, was er sich notirt hatte, auch in sein Werk aufnehmen zu müssen. Dazu kommen die vielen Wiederholungen, namentlich da, wo Müller von Kaulbach's Liebe zu seinen Kindern und von seinem Familiensinn spricht, und der Mangel einer durchgeführten Disposition, durch die die übertriebene Breite des Buches hätte vermieden werden können. Höchst überflüssig ist das sechste Kapitel, in dem Müller von den Kunstbestrebungen König Ludwig's I. in München handelt, da er hier längst Bekanntes unnötig ausführlich aufs neue darlegt, ohne unser Wissen in irgend einem Punkte zu bereichern. In der kritischen Würdigung von Kaulbach's Schöpfungen steht Müller so ziemlich auf demselben Standpunkt, den wir oben als den allgemeinen bezeichnet haben. Er verschließt sich keineswegs vor den künstlerischen Schwächen seines Helden, aber wir vermissen den Versuch, die Programmmalerei Kaulbach's aus der Zeitströmung zu erklären. Da indessen der noch ausstehende zweite Band der Biographie diesen Mangel nachholen kann, wollen wir ihn hier bei der Würdigung des ersten Bandes nur angedeutet haben. Viel zu breit erscheinen uns die Beschreibungen, die Müller von den einzelnen Werken Kaulbach's giebt. Zwanzig Seiten über die Illustrationen zum Reineke Fuchs, das dürfte doch des Guten zu viel sein, denn wer die Bilder nicht kennt, kann sich von ihnen trotz dieser eingehenden Schilderung nur einen unvollkommenen Begriff machen, und wer sie kennt, der bedarf ihrer wiederum nicht. Eine treffende, knappe Charakteristik, die freilich schwer ist, leistet in solchen Fällen mehr, als derartige langatmige Erörterungen, die wenigstens für uns immer etwas Einschläferndes haben.

H. A. LIER.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



IV.
NEUE FOLGE
11.
AUGUST 1893.
ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE
KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis des Jahrgangs mit dem **Kunstgewerbeblatt** und dem Beiblatte **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch **mit** der Kunstchronik. **25 Mark.**

Inhalt des elften Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des elften Heftes.

ABBILDUNGEN.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 17. August d. Js.



Gerhart Hauptmann





MAX LIEBERMANN.

VON *LUDWIG KAEMMERER.*

Der realistische Maler.

„Treu die Natur und ganz!“ — Wie fängt er's an:
Wann wäre je Natur im Bilde *abgethan?*
Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! —
Er malt zuletzt davon, was ihm *gefällt.*
Und was gefällt ihm? — Was er malen *kann.*

(F. Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, S. 17.)

I.

WAS *kann* Max Liebermann? Wenn wir uns bei der Würdigung eines Künstlers stets nur diese einfache und doch erschöpfende Frage stellten, um sie gründlich zu beantworten, würde unsere Kritik zwar wortärmer, bliebe aber gerecht. Statt dessen liebt man es, zunächst zu erörtern, warum ein Künstler so und nicht anders die Natur sehe, spürt den Einflüssen nach, die seine Auffassung bestimmten, sucht etwas zu erklären, bevor man sich von dessen Vorhandensein und Beschaffenheit deutlich Rechenschaft gegeben. Gewiss ist das künstlerische Schaffen auch ein geschichtliches Phänomen, und zu seiner Erklärung kann man des Handwerkzeuges historischer Methode nicht entraten, die Wirkung von Individuum zu Individuum wird uns aber niemals geschichtlich, sondern nur psychologisch enthüllt werden. Die moderne Psychologie hat mit gutem Grund und reichem Erfolg den Weg des Experiments betreten. Exakte Beobachtung und Feststellung der Erscheinungen und Thatsachen muss jeder Schlussfolgerung vorausgehen. Wenige nur wählen diesen sicheren Weg, auch bei der Kunstbetrachtung. Man verlangt vom Kunstwerk selbst und unmittelbar die Erklärung, die doch nur die nachfühlende und nachdenkende Arbeit des Beschauenden geben kann. Wer an die Selbstthätigkeit der Einbildungskraft die geringsten Anforderungen stellt, die überkommene Art zu sehen am wenigsten antastet, ist der Held der Tageskunst. Die überwiegende Masse unseres Kunstpublikums setzt sich aus gewohnheitsträgen Behaglichkeitsschwärmern zusammen, die dem aus tiefernster Überzeugung Schaffenden das Recht dieser Überzeugung verschränken, sobald sie den Zugang zu dersel-



Max Liebermann. Pastellbild von FR. v. UHDE.

ben nicht auf den ersten Blick finden, denen Lust, Kraft und Begabung zum Umlernen fehlen. So begegnete man auch Liebermann's Leistungen mit Gleichgültigkeit, Unmut und Widerspruch, bis die Beharrlichkeit seines Schaffens ihm wenigstens zu dem Ruhm des Eigenwillens verhalf. Als wunderlichen Kauz wird man ihn verspotten und vergessen, bis man ihn eines Tages als historisches Phänomen wieder ausgräbt und mit hämischem Seitenblick auf die Beschränktheit seiner Zeitgenossen auf eine Ruhmesstaffel stellt, die seiner Bedeutung vielleicht ebenso wenig entspricht, wie seine gegenwärtige Missachtung. Da lohnt es doch der Mühe, heute, wo wir den Menschen Liebermann in Fleisch und Blut vor uns haben, der Kunsthistorie späterer Geschlechter vorzugreifen und uns Rechenschaft zu geben über die Frage: was *kann* Max Liebermann? ehe sie lautet: was konnte der Verkannte?

Die hohe geistige Spannung und Hast, in der sich die Kunstentwickelung unserer Tage vollzieht, verlangt von dem Schaffenden ein bewegliches Temperament, nervösen Spürsinn, Elastizität zugleich mit fester Energie und ausdauernder Widerstandskraft. Liebermann besitzt diese Eigenschaften in hohem Maße. Dazu kommt ein wahnsinniger Ehrgeiz — nach seinem eigenen Geständnis — und eine stets bereite Arbeitslust. Wenn man zu seinem Berliner Atelier in der Kaiserin-Augustastraße, einer geräumigen Glasveranda mit dem Ausblick in einen meist wäschebehangenen, von hohen Häusermassen umzirkten Hof, hinaufsteigt, findet man unter einem Gewirr von holländischen Pantinen, Netzen und unsäglichem Gerümpel an Wänden und in Winkeln eine Unzahl Bilder und Studien aufgestapelt, und inmitten dieses naturalistischen Durcheinander stets den Künstler emsig vor seiner Staffelei. In letzter Zeit erst ist er mit Bildnissen hervorgetreten, bis dahin verließen seine Werkstatt fast ausschließlich holländische Landschaften und Volksschilderungen. Man hat sich deshalb daran gewöhnt, Liebermann's Eigenart nach seinen Stoffen zu kennzeichnen. Er ist und bleibt für viele und namentlich Fernerstehende der einseitige Maler des verrotteten Proletariats in Stadt und Land, der holländischen Invaliden und Waisen, der Nachahmer Millet's und Israels'. Als solcher hat er seine Aktennummer im kunsthistorischen Repositorium der Gegenwart und mit echter Registratorenpedanterie weist ihn die Kritik immer wieder in dies Fach zurück. Auf meinem Schreibtisch liegt ein Stoß ihn betreffender biographischer Abhandlungen und Einzelbesprechungen seiner Werke, die sich fast durchgehends zum Ziel setzen, seine Stoffwahl zu rechtfertigen, die Krüppel und Spittler dem Publikum mundgerecht zu machen, und die Geister der altholländischen Meister beschwören, um Liebermann wenigstens in anständiger Gesellschaft zu zeigen. Diese Ehrenrettungen wenden sich allerdings zumeist an Kreise, vor denen der Naturalist noch immer einen litterarischen Anwalt braucht. Der engere Gerichtshof, der dem Prozess moderner Kunstentwickelung aufmerksamer gefolgt ist, wird ihrer kaum bedürfen. Indes giebt es Fälle, wo nach Voltaire das Überflüssige ein höchst wichtiges Ding ist, und so wollen auch wir die geschichtliche Notwendigkeit des modernen Verismus, dessen kräftigster Vertreter Liebermann in Deutschland ohne Zweifel ist, wenigstens in Kürze zu erklären versuchen.

Das Bestreben, der gesehenen Natur ihre unmittelbare Wirkung abzulauschen und alle Kräfte darauf zu konzentriren, ihr gleichwertig nachzuschaffen, begegnet uns in allen Epochen der Kunstgeschichte als wichtigster Entwickelungstrieb. Das Ergebnis dieses Strebens ist abhängig von den künstlerischen Mitteln, der Organisation und Erziehung der Sinne, dem Temperament und der geistigen Bildung der Künstler, und zwar schafft sich stets das lebhaftere Naturgefühl reichere technische Mittel. Unser Verhalten der Natur gegenüber in Betrachtung und Genuss ist nun durchaus verschieden von dem unserer Voreltern. Naturwissenschaftliche Erkenntnis hat unsere Sinne zu schärferer Beobachtung geweckt, die weichherzige und verschwommene Naturschwärmerei, ein Erbteil der Aufklärungsepoche, ist intimer Einzelbetrachtung gewichen. Eine Wiederentdeckung der unscheinbaren Reize des Naturlebens, wie sie namentlich dem modernen Großstädter sich bieten, wenn er befreit vom „Druck von Giebeln und Dächern, aus der Straßen quetschender Enge“ hinausdrängt ans Licht, hat begonnen. Ernste Innigkeit bildet den Grundzug dieses Naturgefühls, das zugleich versetzt ist mit der aus stillem Neid und scheuem Mitleid gemischten Teilnahme an dem Geschick, dem Leben und Treiben der Naturmenschen, der Mühseligen und Beladenen, die gleichwohl frei sind von den Lasten des entnervenden Kulturlebens. Und doch ist dies Empfinden verschieden von dem anderer blasirter Epochen, verschieden von dem eines Calpurnius, Theokrit und Virgil, verschieden von dem eines Teniers und Ostade, grundverschieden von der Schäfergalanterie des achtzehnten Jahrhunderts, zumal wo es künstlerische

Form annimmt. Denn hier — und das ist der besondere moderne Zug — passt es die letztere dem Gegenstande durchaus an. Man begnügt sich nicht mit sentimentaler Nachdenklichkeit, sondern analysirt mit fast wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit Wesen und Gefühle dieses Menschenschlages, sucht einen unmittelbar überzeugenden künstlerischen Ausdruck dafür. Und gerade hier liegt Liebermann's zu seinem ersten Bauernbilde inspirirt wurde. Als er in Weimar, wohin er nach absolvirter Gymnasialzeit und einem kurzen Unterricht bei Steffeck in Berlin gegangen war und wo er unter Thumann und Pauwels zu allem anderen eher als zu unbefangener Naturbetrachtung angeleitet wurde, nach einer heftigen Krankheit zum erstenmal wieder hinaus ins Freie durfte, fesselte ihn — man begreift die dankbare



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

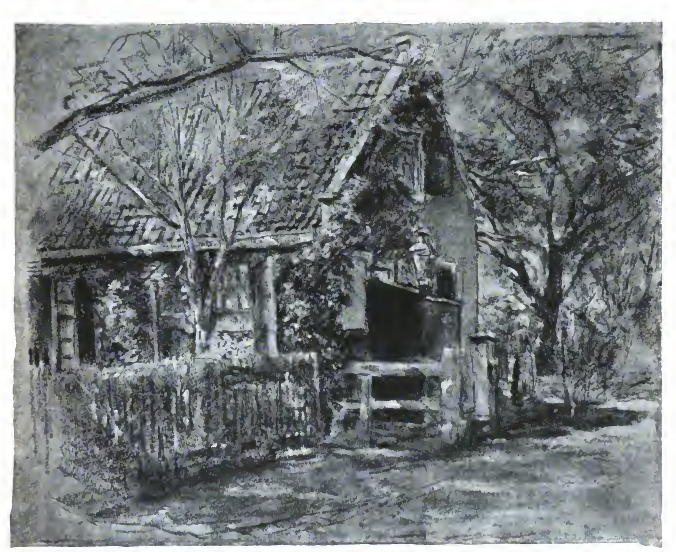
Bedeutung. Nicht, dass er beschwert von tiefsinniger Reflexion an sein Werk ginge, rein malerisch bleibt seine Analyse, sein Suchen nach treffendem Ausdruck, in dem ebenfalls durchaus modernen Empfinden, dass das Wesen der Dinge notwendigerweise in ihrer äußeren Erscheinung zum reinen Ausdruck gelange. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass dieser Standpunkt für den bildenden Künstler der fruchtbarste ist. Liebermann erzählt gern, wie er Stimmung des aus dem Krankenzimmer Befreiten — der Anblick eines Landmanns, der sein Feld bebaute, ihm, der niemals etwas von Courbet oder Millet bisher gesehen, drängte sich unabweisbar das Gefühl auf: das *musst* du malen, so wie es hier vor deinen Augen steht. „Und wie er musst', so konnt' er's." Das spricht so deutlich für die Innerlichkeit und Unmittelbarkeit seines Kunsttriebes, dass die fable convenue von der verstandesmäßigen oder gar ge-

schäftsmäßigen Berechnung in seinem Schaffen damit von vornherein als Fabel abgethan wird. Wer es hören will, kann sogar Liebermann, den unverbesserlichen Naturalisten, von seinem „Ideal“ reden hören, und wer Augen hat, zu sehen, wird erkennen, dass das keine Phrase in seinem Munde ist. Hier und da betrachtet man das Wort Idealismus heute noch immer als Monopol der konturseligen Gedankenmaler und vergisst, dass gerade bei diesen oft Anpassung und Berechnung jedes ursprüngliche, warme Kunstgefühl niederhalten. Glücklicherweise beginnt sich die Kunstkritik allmählich aus dieser Befangenheit der Schlagwörterästhetik zu befreien, und durch das fadenscheinige Mäntelchen irgend eines —isums wird heute die Künstlerpersönlichkeit, die darin steckt, nicht mehr gedeckt oder vielmehr dem unbefangenen Blick verdeckt. Und eine große kraftvolle Persönlichkeit offenbart sich in Liebermann's Schaffen. Man streite nicht um das Prinzip, welches er verficht, ohne die Kraftnatur zu würdigen, die der konsequenten Lösung ihrer Aufgaben sich weiht! Der Kampf um neue Anschauung wird stets nur durch die Fähigkeit schöpferischer Kämpen entschieden, ihre Eigenart den Zeitgenossen aufzudrängen, sie sehen zu lehren. Liebermann wird aus solchem Kampfe — das müssen auch seine Gegner zugestehen — mit Ehren hervorgehen. Mag man die impressionistische Bewegung als Episode oder als Epoche in der Entwickelung der modernen Malerei ansehen, die Stellung Liebermann's in dieser Bewegung bleibt ohne Einwand die eines Bahnbrechers und Führers der deutschen Kunst, wie auch der neueste Geschichtschreiber der modernen Malerei, Richard Muther, mit Recht betont.

Als im Jahre 1873 unser Künstler mit seinen „Gänserupferinnen“ zum erstenmal in Berlin auf dem Kampfplatz erschien, begrüßte den „Rhyparographen“, den „Apostel der Hässlichkeit“ ein Hagel kritisch-feindlicher Geschosse. Er hielt wacker stand. Eine Sommerreise nach Paris führte ihn mit Munkacsy, der seit Anfang des Jahres 1872 nach Paris übergesiedelt war, zusammen. Der damals in Ribot's Bahnen wandelnde Ungar bestärkte den vierundzwanzigjährigen Berliner in seiner bedenklichen Vorliebe für Beinschwarz und jene undurchdringlichen schweren Schattentöne, die schon in den Gänserupferinnen sich geltend machte und den Vondel's der Berliner Kritik Veranlassung bot, über den „Sohn der Finsternis“ Wehe zu rufen. Eine kleine Skizze, den finstersten Winkel seines Pariser Ateliers darstellend, giebt eine gute Vorstellung von diesem fanatischen Missbrauch Ribot'schen Helldunkels. Als er an einem Abend von den „Folies Bergère“ heimgekehrt, die Eindrücke des wilden Treibens im Foyer dieses Café-chantant in einer ebenso wilden Farbenstudie festhielt, hatte er die Genugthuung, dass Vater Corot, als er das Atelier in seiner Abwesenheit besuchte, ein aufmunterndes „bravo, bravissimo“ unter diese etwas wüste impressionistische Kleckserei setzte. Erst später erfuhr Liebermann von dem Besuch und zeigt noch heute mit Stolz jenes Zeugnis seines ersten Pariser Erfolgs.

Die „Konserveneinmacherinnen“, die in demselben Jahre im Antwerpener Salon und 1880 in Paris die Aufmerksamkeit auf den jungen deutschen Naturalisten lenkten, zeigen bereits eine größere Leichtigkeit und Klarheit des Vortrags. Auf Holzbänken und Fässern sitzen die Arbeiterinnen über Kohlköpfe, Spargel und Artischocken gebückt die sie mit kurzen Messern für den überjährigen Genuss herrichten. Stillzufriedene Emsigkeit lesen wir in den Zügen der jüngeren, unter denen uns zwei allerliebste Mädchenköpfe links im Vordergrunde auffallen, stumpfe Resignation blickt aus den Furchen im Antlitz der älteren. Zwei Klatschbasen haben die Arbeit unterbrochen und diskutiren heftig über ein teilnahmslos vor sich hin blickendes Mädchen hinweg. Trotz des unscheinbaren Vorwurfs blüht in diesen Gestalten und Gruppen ein so reiches Leben, der Ausdruck der Gesichter unterhält den Beschauer von so vielen Lebenserfahrungen und Schicksalen, dass das beliebte Schlagwort von Inhaltlosigkeit, blöder Naturnachahmung ohne feineres künstlerisches Empfinden vor dieser Leistung verstummen muss. Freilich malt Liebermann Prosa, die pessimistische Prosa eines Zola, aber mit demselben unendlich feinen Gefühl für Stimmung und Seelenleben wie dieser. Insofern hinkt auch der so oft angezogene Vergleich mit Millet, als dessen dankbaren Schüler sich Liebermann übrigens selbst bekennt: für das feinere Ohr klingt selbst in Millet's wehmütigen Bauernschilderungen und Landschaftsdichtungen noch immer leise der Hexameterrhythmus eines Poussin und Claude nach, eine gewisse Rührseligkeit, vereint mit dem Zug ins Große, die Neigung, das Geschaute malerisch zu verdichten, in große Formen zusammenzufassen, dieser letzte Rest von Arrangement, der Millet's Werken anhaftet, fehlt Liebermann. Er durchdringt seinen Stoff, kennt den Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem nur, soweit er sich auf die Vereinfachung der malerischen Mittel und Verstärkung der sinn-

lichen Wirkung bezieht, darüber hinaus macht er sich keine Gedanken und Sorgen. In dieser Hinsicht ist er naiver als Millet, als ausführender Künstler dagegen überlegter, scharfsichtiger als dieser. Auf Millet kann man vielleicht Zola's treffenden Ausdruck anwenden: „regarder sans voir"; er betrachtet die Natur mehr, als er sie fixirt. Umgekehrt Liebermann: er geht von schärfster Beobachtung aus, diese die Unfertigkeit ihrer Mache auffallen. Nur mit Widerwillen nimmt er die Arbeit an älteren Entwürfen wieder auf, und seine Hauptklage ist, dass er nicht die Fähigkeit besitzt, seine Stimmung zu verlängern, bis alles, was er zu leisten vermag, geleistet ist. Dieser Kleinmut schmeckt allerdings — nach Liebermann's eigenem treffenden Ausdruck — stark nach „versetzter Eitelkeit".



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN

reizt ihn an sich, seine Arbeit beginnt und endet mit ihr. Von Millet hören wir, dass er fast stets die Eindrücke, die er von der Natur in sich aufgenommen, erst im Atelier auf die Leinwand brachte. Das würde Liebermann schwer fallen. Nicht, dass er durchaus alles vor dem Modell fertig malte — das thut auch der enragirteste Freilichtmaler nicht — aber seine Lust, seine Schaffensfreude verglüht, sobald die vergleichende Beobachtung aufhört. Das ist auch der Grund, dass viele seiner Bilder durch

Im Spätherbst 1873 übersiedelte Liebermann nach Paris; in Barbizon sah er noch kurz vor dessen Tode Jean François Millet, ohne doch in nähere persönliche Beziehung zu ihm zu treten. Um so tiefer war der Eindruck, den Millet's Werke auf den gleichstrebenden Künstler machten. Auch er wollte „festen Schrittes, warmen Herzens, treu sich selbst, den Menschen und der Natur" auf der selbstgewählten Bahn sein Ziel erreichen. Ein leuchtenderes und zugleich sympathischeres Vorbild als

Millet konnte er nicht finden. Diese Zustandsbilder, die uns den normännischen Bauer, bald in stiller Beschaulichkeit, bald in dumpfem Hinbrüten darstellen, durchweg schweigsam in stiller Naturumgebung, ohne die anekdotische Zuspitzung, wie sie die Düsseldorfer Bauernnovellisten damals noch mit allgemeiner Zustimmung kultivirten, ohne den Humor und die Ausgelassenheit eines Brouwer und Ostade, ohne die sentimentale Verlogenheit der Schäferpoesie des achtzehnten Jahrhunderts — sie waren in der That die Frucht einer neuen ursprünglichen Naturanffassung, die jeden aufstrebenden, gleichfühlenden Künstler widerstandslos in ihren Bann ziehen musste. „Mettre l'homme vrai dans son milieu vrai", das war die Losung, die Liebermann mit Begeisterung zur seinigen machte. Die „Arbeiter in einem Rübenfelde" verkünden dieses Programm im feierlichen Tone Millet's. Schärfer konzentrirt klingt es uns auch aus jener Einzelschilderung „Die Geschwister" entgegen, die 1876 gemalt, durch Karl Köpping's meisterhafte Radirung im L'Art bekannt ist. Die ältere Schwester hat ihr kleines Brüderchen auf den Arm genommen und stützt die offenbar unterschätzte Last mit dem erhobenen linken Knie. Die Gruppe hebt sich von einem durchaus neutralen Hintergrund ab, nur das Motiv und die pikante Beleuchtung werben um unsere Teilnahme. Das dem Säuglingsalter kaum entwachsene Kleine mit seinen skrofulos geschwollenen, unentwickelten Zügen blickt voll aus dem Bilde heraus, mit jener Unbeholfenheit in den Armen der Schwester hängend, die den Anblick junger Hundetölpel so komisch wirken lässt. Das Antlitz des älteren Mädchens, mütterlich ernst und besorgt auf die etwas unbequeme Last blickend, wird nur von einem Streifen Licht erhellt, der den Kontur des Kopfes scharf hervortreten lässt. Der Reiz des Ganzen beruht lediglich auf der glücklich beobachteten, wie echtes Leben uns anmutenden Haltung und Bewegung beider Gestalten, dem intimen Zug, der das Motiv belebt, und jenem delikaten Lichtspiel, das die Modellirung des Kopfes, das Zurücktreten des Unwesentlichen bewirkt. Bis auf das etwas lebhaftere Temperament zeichnen auch Frans Hals' köstliche Kindswärterin in der Berliner Galerie keine anderen Vorzüge aus. Frans Hals war es denn auch, der Liebermann bei seinem ersten Studienaufenthalt in Holland 1879 am mächtigsten von allen altholländischen Meistern anzog und den er eifrig kopirte. Die naive Frische seiner Auffassung, die Einfachheit und Keckheit seines Vortrags, die Unterordnung der Lokalfarben unter den durch die Beleuchtung bedingten Gesamtton, wie sie der Haarlemer Altmeister verstand, waren Eigenschaften, die selbst dem Milletschwärmer als neue Offenbarungen erscheinen mussten. Schon Fromentin hatte drei Jahre vorher Holland seine Rolle als gelobtes Land für das aufwachsende Naturalistengeschlecht mit richtigem Seherblick prophezeit. „Ich würde nicht überrascht sein," schreibt er in seinen köstlichen Essays über altniederländische Kunst, „wenn Holland uns noch einen zweiten Dienst leistete und, nachdem es uns von der Litteratur zur Natur geführt, eines schönen Tages, vielleicht auf langen Umwegen, uns von der Natur zur Malerei brächte." Glänzend hat sich diese Weissagung erfüllt. Unter den Deutschen, die Holland für die moderne Malerei entdeckten und eroberten, gebührt Liebermann ein Ehrenplatz. Jeden Sommer zieht er seit 1879 für mehrere Monate mit seiner Familie nach einem malerischen Dörfchen bei Hilversum, einer Station der Bahn von Amsterdam nach Leeuwarden, unweit des Horster Binnenmeers; hier setzt er sich vor die Natur, um sie in ihrer elementaren Urwüchsigkeit zu studiren, ihren Erdgeruch in Farben umzuwerten. Von hier unternahm er seine Ausflüge nach Amsterdam, nach den Poldern, an die Küste der Zuydersee; hier fühlte er sich heimisch; Land und Leute boten ihm die glücklichsten Motive, Joseph Israels' Bekanntschaft bestärkte ihn im Festhalten an seinen Zielen. Die „Kleinkinderschule in Amsterdam" ist die früheste Frucht seiner holländischen Studien. Sie führt uns wieder auf das Gebiet, das Liebermann schon in den Geschwistern betreten und das vielleicht am ehesten geeignet ist, seine Gegner mit ihm zu versöhnen: die naive Schilderung der Kinderwelt; ihre Neckereien, ihre Altklugheit, ihre Frische und Ungezwungenheit, alles versteht er treffend zu charakterisiren. Die runzlige Alte mit ihrem Strickstrumpf ist diesmal in eine Ecke verbannt, dem lustigen kleinen Völkchen die ganze Breite des Bildes gegönnt. Dazu eine klare, lichtvolle Farbenhaltung, helle Kleider, freundliche, schelmisch dreinblickende Gesichter. Wer erkennt den Rhyparographen der Gänserupferinnen in diesem sonnigen Interieur wieder? Warme Herzenstöne werden hier angeschlagen, die Echtheit der Empfindung ist ebenso groß wie die gegenständliche Wahrheit. Im Pariser Salon des Jahres 1880 waren die Konserveneinmacherinnen mit der Kleinkinderschule zusammen ausgestellt. P. de Chennevières feierte in der „Gazette des Beaux-Arts" den talentvollen Impressionisten, „dont la réputation est déjà faite dans son pays et qui a obtenu un grand succès

à l'exposition de Munich par un Jésus parmi les docteurs."

Welcher Art war nun diese réputation und dieser succès in der Heimat? Zu seiner Wiederherstellung heitsdurstigen Vorläufer der venezianischen Blütezeit, die Carpaccio und Bellini in der Akademie interessirt hatten. Lenbach und einige andere Münchener Fachgenossen, die er in der Lagunenstadt



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

nach einem längeren Krankenlager hatte sich Liebermann 1878 nach Gastein und von hier nach Venedig begeben, wo ihn bezeichnenderweise weniger die Farbenvirtuosen des späten Cinquecento als die wahr- kennen lernte, überredeten ihn, sich nach seiner Rückkehr in München niederzulassen. Im Dezember des Jahres 1878 langte er in der Kunststadt an der Isar an und machte sich rüstig an die

Arbeit. Schon auf der nächsten Münchener Kunstausstellung debutirte er mit seinem „Christus unter den Schriftgelehrten". Einen Sturm der Entrüstung entfesselte diese tendenziös-vulgäre Darstellung, die stand in derselben derb rationalistischen Weise aufgefasst und in derselben Ausstellung Robert Zimmermann — nur ein wenig zahmer und lahmer — das Gleiche gewagt. Das große Bild, dessen eindring-



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

dem bayerischen Klerus wie ein Angriff auf die Religion erschien. Sogar der Landtag wurde mit der Angelegenheit befasst. Und doch hatte vor achtundzwanzig Jahren Adolf Menzel den gleichen Gegen- liche Kraft der Charakteristik und flotter Vortrag einen Lenbach und Gedon entzückten, sollte das erste und — bis heute — letzte biblische Historienbild unseres Künstlers bleiben. Tantum religio potuit







IM GARTEN



karikirten Figur des frühreifen,
die letztere
hme,
ver-
anzen
eit in
r Be-
gt.)

ne kleine
t zu den
rnehmlich
bzielenden
. Sei es im
ei es in der
oder in der
en Malerei:
r in erster
Akademiker,
Kenner der
ler souveräne
der Form und
chen Technik.
, Originalität
ung, Witz und
wird man bei
gebens suchen.
nes besitzt er,
ht französische
aft, die seinen
ihren unbestreit-
Wert verleiht: den
r Grazie, für zart
e und vollendet
ebildete Form. In
religiösen Bildern
Flandrin, in den
ologischen Ingres
ihm vorschwebende
ter beiden an Em-
rücksteht, so tritt
e vollendete Model-
rschaft des Vortrags



suadere malorum. Der „Christus bei den Schriftgelehrten“ befindet sich heute im Besitz — Fritz von Uhde's, des dankbaren Schülers Liebermann's, dem man Irreligiosität wohl kaum vorwerfen wird: es ist eine anspruchsvolle Leinwand, durchtränkt vom Geiste Renan's und David Strauß', aber, was mehr ist, eine malerische Leistung von außerordentlicher Kraft und von einer psychologischen Dramatik, die mit der etwas karikirten Figur des frühreifen, Judenknaben versöhnt. Es ist richtig, die letztere weckt zunächst mehr Überraschung als Teilnahme, aber die Kunst, mit der diese unscheinbare, verkümmerte Gestalt zum Knotenpunkt der ganzen Handlung gemacht ist, die Ausdrucksfähigkeit in Gebärde und Blick zwingt immer wieder zur Bewunderung.

(Schluss folgt.)

ZUR CHARAKTERISTIK BOUGUEREAU'S.

MIT ABBILDUNGEN.

Das alte Widerspiel der Eigenschaften, welches den französischen Volkscharakter kennzeichnet, die keltische Beweglichkeit und Neuerungssucht einerseits, der römische Ruhmsinn und Schulgeist andererseits, bestimmt auch das Wesen der französischen Kunst, erklärt zum großen Teil den unzerstörbaren Glanz ihrer Weltstellung. Für fast sämtliche moderne Evolutionen des malerischen und des bildnerischen Stils haben wir den Ausgangspunkt in Frankreich zu suchen: von den Klassikern bis zu den Realisten, von den Intimen bis zu den Impressionisten und Symbolisten. Aber all dies von jedem Windhauch bewegte Blätterwerk der Tagesmoden und Geschmacksrichtungen wird dort von einem festgewurzelten Stamm alter Tradition getragen; gleich stark mit dem Drang nach Freiheit und Natur ist der fein ausgebildete Sinn der Franzosen für Form und Gesetz. Und es ist schwer zu sagen, welchem der beiden zusammenwirkenden Charakterzüge die französische Kunst den größeren Teil ihres Ruhmes verdankt.



W. A. BOUGUEREAU.

William Adolphe Bouguereau (geboren 1825 zu La Rochelle), von dem wir den Lesern eine kleine Auswahl seiner Werke vorführen, gehört zu den anerkannten Vertretern der formalen, vornehmlich auf Reinheit und Adel der Erscheinung abzielenden Kunstrichtung. Sei es im Bildnisfach, sei es in der kirchlichen oder in der mythologischen Malerei: immer ist er in erster Linie der Akademiker, der gelehrte Kenner der Anatomie, der souveräne Beherrscher der Form und der malerischen Technik. Seelenglut, Originalität der Erfindung, Witz und Kühnheit wird man bei ihm vergebens suchen. Aber Eines besitzt er, eine echt französische Eigenschaft, die seinen Werken ihren unbestreitbaren Wert verleiht: den Sinn für Grazie, für zart bewegte und vollendet durchgebildete Form. In seinen religiösen Bildern bildet Flandrin, in den mythologischen Ingres das ihm vorschwebende Muster. Und wenn er auch hinter beiden an Empfindungstiefe und an Ernst zurücksteht, so tritt er ihnen andererseits durch die vollendete Modellirung der Form und die Meisterschaft des Vortrags ebenbürtig an die Seite.

Unter Bouguereau's Gemälden religiösen Gegenstandes verdienen zunächst die Wandgemälde in den Kirchen Ste. Clotilde (1859) und St. Augustin (1866) zu Paris Erwähnung: stilvolle Schöpfungen von edlem, gemessenem Ausdruck, die nur den starken Grundton tiefer Empfindung vermissen lassen. Wer sie deshalb allzu herb tadeln wollte, den möchten wir an die schon von Julius Meyer (Gesch. der mod. französ. Malerei, S. 367) betonte Thatsache erinnern, dass das meiste, was bei uns zu Lande neuerdings an kirchlicher Malerei großen Stils geleistet wird, hinter diesen Werken des Pariser Meisters immer noch zurückbleibt. — In zweiter Linie stehen Bouguereau's zahlreiche kleinere Bilder christlichen Inhalts: die in Rom noch während der Pensionärzeit ausgeführte, im Luxembourg befindliche „Heil. Cäcilia in den Katakomben" (1854), die „Heil. Familie" (Salon von 1863), die zuerst 1877 erschienene, später auch bei uns durch Ausstellungen in weiten Kreisen bekannt gewordene „Vierge consolatrice", endlich die aus den letzten Jahren stammende „Notre-Dame-des-Anges" u. v. a. Sie sind uns in der Empfindung nicht immer sympathisch und leiden auch vielfach an jener porzellanartigen Glätte der Malerei, welche die frische Lebendigkeit der Wirkung beeinträchtigt. Aber auch sie verdienen deshalb die geringschätzige Beurteilung nicht, welche die Kritik jüngeren Datums ihnen bei uns hat angedeihen lassen. Die religiöse und die malerische Empfindungsweise der Völker sind verschieden, so verschieden wie ihr Gefühl für Metrik und Musik.



Die Weintraube. Gemälde von W. A. BOUGUEREAU.

Gleich hoch dagegen bleibt stets das Niveau der künstlerischen Meisterschaft, der Vollendung in der Handhabung der Kunstmittel. Und diese ist es, welche die vorurteilslose Kritik in erster Linie zu beurteilen, zu bemessen hat. Ein Künstler, der in seiner Art und Sphäre ein solcher *Meister* ist, wie Bouguereau, darf von dem Kritiker nicht herabgewürdigt werden, — sei es aus übler Laune, sei es aus nationalem Widerwillen, sei es aus anderen, nicht rein künstlerischen Gründen oder Neigungen. Der Weg, den unsere Kunst vielfach neuerdings wieder genommen hat, wird ihr leider nicht selten geebnet durch eine dienstgefällige Kritik, welche jeder Laune des Geschmacks, der Stimmung des Tages eine symptomatische Bedeutung beimisst und selbst für den verrückten Dilettantismus noch eine geistreiche Erklärung bei der Hand hat. Es wird gut sein, diesem Treiben zuweilen ein Halt zuzurufen und daran zu erinnern, dass Kunst vor allem eine Summe reellen Könnens voraussetzt und dass Meisterschaft nicht denkbar ist ohne Vollendung der Form. Als ein unbestreitbar hoher Meister in der Beherrschung der Form erweist sich Bouguereau in seinen weltbekannten Bildern mythologischen und poetischen Inhalts, von denen wir eines der lieblichsten den Lesern in Radirung vorführen. Dasselbe gehört dem erotischen Kreise an, aus welchem der Meister die Stoffe zu mehreren seiner formvollendetsten Werke entnommen hat, wie „La Jeunesse et l'Amour", „L'Amour blessé", „L'Amour au papillon", „Le guêpier" u. s. w. Auf dem vorliegen-



Die trostreiche Maria. Gemälde von W. A. BOUGUEREAU. Nach einer Photographie.

den Bilde: „L'Amour et Psyché enfants" sind es die Gestalten der Märchenwelt des Apulejus, die er uns in kindlichem Alter, umkleidet mit dem vollen frischen Reiz der Unschuld und der naiven Zärtlichkeit vor Augen führt. Psyche, auf einer Wolke knieend, schmiegt sich schüchtern an den neben ihr stehenden Amor an, der sie zart umfängt und einen Kuss ihr auf die Wange drückt. Die anmutig bewegten Körper, die fein beseelten Köpfchen mit dem duftigen Lockenhaar sind von tadelloser Zeichnung und Modellirung, vollendet bis ins letzte Detail; alles zeugt von dem edelsten Geschmack, dem höchst entwickelten Schönheitssinn. Man wird nicht sagen können, dass der Künstler auch nur durch einen einzigen Zug moderner Empfindsamkeit oder Koketterie den reinen Quell der Natur und Schönheit getrübt hätte, der in der Dichtung des Altertums fließt. Und doch verstand er diese der heutigen Welt menschlich ganz nahe zu bringen und verleugnete zugleich keinen Augenblick die Ausdrucksweise und den Geschmack seines Volkes und seiner Schule.



Allerseelen. Gemälde von W. A. Bouguereau.

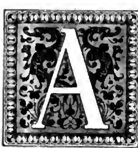
Die äußerst fruchtbare Natur unseres Meisters böte noch manche Seite der Betrachtung dar; doch wollen wir uns damit begnügen, nur eine einzige hier noch mit wenig Worten zu berühren: das ist sein Anteil an der ideal gestimmten Genremalerei. Vorwiegend sind es Figuren aus dem italienischen Landleben, Campagnolen, Pifferari und ähnliches Volk, die er in der Stil- und Empfindungsweise Leopold Robert's, mit regem Sinn für den stolzen Gliederbau und die ausdrucksvollen Typen der südlichen Rasse uns vor Augen führt. Bisweilen wählt er aber auch die Stoffe dieser (häufig nur einfigurigen) Bilder aus der nordfranzösischen Bauernwelt und streift damit die Sphären eines Breton und Millet oder der ihnen stilverwandten Pariser Bildhauer. Das letztere gilt z. B. von der im Salon von 1874 ausgestellten „Charité", einem würdigen, nur etwas allzu melancholisch aufgefassten Seitenstück zu der herrlichen Gruppe von Paul Dubois am Grabmal des Generals Lamoricière. Man wird nicht behaupten können, dass Bouguereau das Gebiet der idealen Genremalerei mit neuen Motiven bereichert hätte, aber er bewährt sich auch hier als ein Mann von feiner Empfindung für die Natur, als ein Künstler, der sich allerwegen an die eine, höchste Aufgabe hält, in schöne Form den Ausdruck einer edlen Seele zu legen.

C. v. L.



DIE POLYCHROMIE IN DER GRIECHISCHEN PLASTIK.

VON *THEODOR BALLHORN*, GÖRLITZ.



LS ein allgemein gültiges ästhetisches Dogma konnte bis in die neuere Zeit der Satz gelten, dass die Skulptur, als die Kunst der reinen Form, die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Waren nun die Alten in der Skulptur, welche wiederum für die eigentliche Kunst des Altertums gilt, als die unbestrittenen Meister anerkannt, wie sollten sie an dieser Reinheit der Form nicht festgehalten haben! Die wunderbare Schönheit des Marmors, die Meisterschaft in der Behandlung desselben, welche darauf ausging, eben diese Schönheit zur vollen Wirkung zu bringen, musste, so schloss man, fast mit Notwendigkeit dahin führen, dass der Bildhauer dem Marmor seine farblose Reinheit vindicirte. „Jeder bessere Geschmack", so schreibt noch Hermann Riegel im Jahre 1875, „lehnt sich gegen eine solche Zuthat (der Farbe) auf; denn die farbige Lebendigkeit scheint der plastischen Ruhe und Idealität entschieden zu widerstreben und lässt sich eines gewissen barbarischen Charakters nicht entkleiden." Er beruft sich für diese Ansicht auch auf Welcker, der, wie er meint, sehr treffend sagt: „Offenbar hat die Kunst in ihrer Fortbildung die kleine, in Farben gegebene Nachhilfe des Ausdrucks als eine dem höheren Stil und der in die reine Form gelegten Würde nicht angemessene Nebensache abgestreift und nicht in einer entstellenden Buntheit eine Illusion gesucht, die durch den Charakter der Gestalten, Stellungen, Gebärden, durch den Gesichtsausdruck zu erreichen die höhere Aufgabe selbständiger, idealer, erhabener Bildkunst war. Den Sinn der südlichen Völker für lebhafte Farben im gemeinen Leben sollte man nicht übertragen auf die Regionen vollendeter Bildhauerei, wo das Ideal in der Auffassung und in den Weisen und Mitteln der Darstellung eine so große und so sichere Herrschaft ausübt."

Unterstützt wurde diese Ansicht von der Farblosigkeit der alten Bildwerke ja auch durch eine ganze Welt von weißen Marmorstatuen, wie sie die Museen der verschiedenen Länder aufweisen. Man wusste eben noch nicht, wie verderblich die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors und ganz besonders auf die Farbe sind. Denn selbst, wenn Spuren davon beim Ausgraben eines Marmorwerkes noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Wer in eine neu geöffnete etruskische Grabkammer eintritt, wird überrascht durch den bunten Farbenschmuck, in welchem die Reliefs der Sarkophage prangen; nach einigen Jahren sind meist nur noch einzelne Überbleibsel desselben wahrzunehmen, und auch sie verschwinden mehr und mehr. Wer sieht z. B. heute noch, dass die Mediceische Venus einst goldene Haare hatte, dass die Pallas von Velletri bemalt war? Häufig sogar wurden auch solche Farbenspuren, die den Gesamteindruck störten und als eine Geschmacklosigkeit an einem antiken Kunstwerk unwillkommen waren, weggetilgt. Ja, es konnte geschehen, dass man, wenn die alten Schriftsteller verschiedener Zeiten von bemalten Statuen oder bemalten Bildern in den Giebelfeldern reden, wenn Vergolder oder Bemaler von Statuen auf Inschriften erwähnt werden, wenn ein Dichter die Locken eines Mädchens mit denen einer bemalten Statue vergleicht, lieber irgend welche Ungenauigkeit des Ausdrucks annahm, als bemalte Skulptur.

Bei dieser allgemein verbreiteten und festgewurzelten Auffassung war es denn kein Wunder, dass nur unwilliges Erstaunen, ja ein Schrei des Entsetzens bei allen Gebildeten laut wurde, als ein junger Architekt, Gottfried Semper, der nach seinen eigenen Worten „als ein obskurer Arbeiter im Leinen-

kittel wochenlang auf dem Theseustempel herumgeklettert und mit dem Federmesser herumgekratzt", in seinen „Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, 1834" als Ergebnis seiner Untersuchungen die Ansicht in die Welt schickte, dass die Alten auch noch in der Blütezeit der Kunst nicht nur bei ihren Bauwerken, sondern auch bei ihren Bildwerken Farben verwendet hätten. Doch so sehr man sich auch dagegen sträubte, aus Furcht, einen Teil der Bewunderung, welche man dem Altertum zu zollen gewohnt war, zurücknehmen zu müssen, die Werke des Phidias und Praxiteles mit den bemalten Schnitz- und Steinbildern der gotischen Dome auf einer Linie zu sehen, neuere Untersuchungen, besonders auch die jüngsten Akropolisfunde haben jeden Zweifel darüber gehoben. In jeder künftigen Kunstgeschichte wird daher der farbigen Skulptur ein besonderer Abschnitt einzuräumen sein. Ist doch bei diesen Erscheinungen gar nicht die Rede von der Verworrenheit der ersten rohen Kunstanfänge, noch von dem barbarischen Ungeschmack einer entarteten Epoche; ebenso wenig von Ungeschick und oder Bizarrerie einzelner Künstler. Es handelt sich vielmehr um eine festgewurzelte Sitte, welche mit den Thongebilden des Dibutades beginnt und erst mit den Büsten und Genien der römischen Imperatoren endet, mit einer Sitte, welcher selbst die größten Künstler huldigten. Die Proben der bunten Plastik, welche wir selbst noch besitzen, tragen den Stempel der verschiedensten Epochen, sind bald von höherem, bald von geringerem Kunstwert, sind Gebilde jeglicher Klasse, Götter, Menschen und Heroen, sowie jedes Maßstabs, von der Anticaglie bis zum Koloss hinauf. Nicht vereinzelt, nicht wie aus den Wolken gefallen stehen diese Zwittergestalten der Plastik und Malerei, wie ein theoretischer Eiferer sie nennen könnte, vor unseren Augen; sie hängen aufs genaueste mit anderen verwandten Erscheinungen, mit einem malerischen Faltenwurf und mit optischen Beziehungen zusammen. Da ist eine wohlgegliederte Kette, aus welcher kein Ring sich lösen lässt.

Über die Thatsache der Bemalung der Statuen können wir also nicht mehr in Zweifel sein; doch scheint es, als sei die volle Bemalung, als notwendige Folge farbenprächtiger Behandlung der Wände, wie in Assyrien und Ägypten, so auch im alten Hellas, wenn auch ursprünglich allgemein üblich, so doch später vorwiegend auf hieratische, kirchliche Bildnisse beschränkt gewesen. Die Bildwerke der Akropolis in Athen, von denen die ältesten aus einem tuffartigen Kalkstein, die späteren aus Marmor bestehen, sind sämtlich polychrom, farbig behandelt, sämtlich aber auch hieratischer Natur, denn eine Akropolis ist ja eine Heimstätte der Götter und Priester, wo das Profane nicht geduldet wurde. Da nun die bisher aufgefundenen bemalten Bildwerke regelmäßig Tempel- oder Götterbilder, also hieratische sind, so scheint es immer sicherer zu werden, dass die Alten, gerade so wie wir, vorzugsweise in ihre kirchlichen Bauten bemalte Bildwerke setzten, dagegen für die in das Haus und den Garten bestimmten, namentlich in späterer Zeit die Naturfarbe des Marmors, soweit für die Griechen dies möglich war, aus ästhetischen Gründen vorzogen. Die bemalten Bildwerke fertigten sie gerade deshalb, weil das Material doch nicht zur Geltung kam, vorwiegend aus geringwertigen Steinen oder aus Terrakotten, selten aus Marmor. Aus der ältesten Zeit haben sich nun nur die Tempelbilder erhalten, denn diese überdauerten aus natürlichen Gründen überall die profanen.

Aber wenn nun auch so in der Antike kirchliche einerseits und bürgerliche oder weltliche Kunst andererseits unterschieden werden muss, so wird vieles auch von diesen weltlichen Kunstwerken noch dem hieratischen Kanon gefolgt sein, um erst allmählich die das künstlerische Schaffen hemmende kirchliche Symbolik nach Möglichkeit zurückzudrängen. So erklärt sich z. B. die rote, blaue, grüne Farbe der Haare. Alles ist Symbolik. So finden wir in Hellas Gleiches, wie überall im Orient und Occident bis hinüber zum Lande der Azteken und wie noch heute auf Ceylon und in China.

Sind wir somit über die Thatsache der Bemalung der Statuen nicht mehr in Zweifel, dagegen darüber noch unsicher, ob und wie weit neben den bemalten Bildwerken auch unbemalte, farblose vorkamen, so ist nun wieder durchaus sicher und leicht zu verstehen, wie die Griechen zu dieser Bemalung der Statuen gekommen sind, und wie es zuging, dass sie von ihr sich nie ganz losmachen konnten. Ist doch diese Färbung der Statue schon eine notwendige Folge der Anwendung der Farbe in der Architektur. Denn sicherlich schon früh haben auch die Griechen, wie die Assyrer und Ägypter, die Wände ihrer Tempel mit Farben überzogen, zuerst wohl, um ihnen, wie in Assyrien und Ägypten, einen glänzenden Schmuck zu verleihen, bald aber auch, um dadurch die symbolische Bedeutung der Ornamente für den künstlerischen Charakter des Bauwerks klar hervortreten zu lassen.

Das Auge folgt ja z. B. auch an sich schon mit Befriedigung den mächtig geschwungenen Umrisslinien des Echinus am dorischen Kapitell, die ihn als eine höher angespannte Entfaltung derselben Kraft erkennen lassen, welche der kannelirte Stamm der Säule zeigte. Allein ungleich lebendiger wird die Vorstellung des Tragens, in welchem der Konflikt der frei aufstrebenden Kraft mit einem auf dieselbe von oben geübten Druck zu Tage tritt, versinnlicht, wenn auf dem Kapitell mit Farben das Ornament des doppelten Blätterkranzes aufgetragen erscheint, dessen Spitzen unter dem Druck des sich herabsenkenden Gebälkes sich neigen und zwar um so tiefer, je schwerer der Druck auf ihnen lastet, wodurch das verschiedene Profil des Kapitells gerechtfertigt wird. Ebenso wird der Gedanke des elastischen Bandes, das mehrere Glieder miteinander verbindet, durch ein in Farben aufgetragenes Ornament veranschaulicht, welches die Textur eines aus verschiedenen Fäden mannigfacher Art zusammengesetzten Geflechts darstellt. Und überall, wo dieselbe Funktion eintritt, kommt auch dasselbe Ornament zur Anwendung, ein Beweis dafür, wie bestimmt und klar diese Vorstellungen ausgebildet waren. Noch mehr wird der Wert, welchen man auf das Hervorheben durch die Farbe legte, daraus ersichtlich, dass man auch da, wo das Ornament durch Skulptur ausgedrückt war, die Farbe zu Hilfe nahm. Nicht selten gehen daher bemalte Skulptur und Färbung in der Ornamentik nebeneinander her. Wo an der einen Stelle bemalte Skulptur angewendet ist, zeigt sich an der anderen Stelle Malerei; untergeordnete Momente bleiben ganz der Malerei überlassen, mitunter wird sogar ein in Skulptur begonnenes Ornament durch ein gemaltes fortgesetzt. Man sieht, es wurde überall auf ein Eingreifen der Malerei gerechnet, und die Wirkung, welche unter allen Umständen hervorgebracht werden sollte, war die der Polychromie. —

Hatte so die Skulptur da, wo sie hervortretende Glieder des Baues mit Ornamenten schmückte, die Farbe angenommen, so musste sie nun auch da, wo sie gewissermaßen auf neutralen Flächen, in Giebelfeldern, auf Metopen und Friesen, selbständig mitwirkte, sich dem durchgeführten System der Vielfarbigkeit unterwerfen. Auch unser Auge, das durch Farbenpracht sicherlich nicht verwöhnt ist, würde es als Disharmonie empfinden, wenn es aus den leuchtenden Farben, mit welchen die Griechen die Wände ihrer Tempel überzogen, grelle, weiße Marmorgestalten heraustreten sähe. Dies Postulat der künstlerischen Konsequenz ist denn auch durch die Beobachtung der Thatsachen vollständig gerechtfertigt worden. Skulpturen griechischer Tempel, verschiedenen Arten und Zeiten angehörig, zeigen übereinstimmend die noch erkennbaren Reste der Farbe selbst oder deutliche Spuren, dass sie einst dagewesen ist. Dahin gehört es auch, wenn die Bohrlöcher sichtbar sind, mittelst deren einzelne Stücke des Schmucks, der Bewaffnung und Ähnliches aus vergoldeter Bronze angesetzt wurden: ein Verfahren, das immer auf weitere Anwendung der Farbe schließen lässt. Alle diese Spuren der Polychromie, immer im Zusammenhange mit der buntfarbigen Architektur, sind ausreichend, um den Zufall auszuschließen und eine allgemein gültige Gesetzmäßigkeit festzustellen.

Waren so die bemalten Statuen am Äußeren des Tempels eine notwendige Folge der Polychromie in der Architektur, so konnte nun auch das eigentliche Götterbild in der Cella des Tempels nicht ohne farbigen Schmuck bleiben. Ein künstlerisch so feinfühliges und gebildetes Volk, wie das griechische, das der im Bilde vertretenen Gottheit den Tempel zur Wohnung gab, musste auch dieses Götterbild als das wesentlichste Glied des durch die Kunst geschmückten Raumes ansehen und mit dem Charakter dieses Schmuckes, der sich ja auf dasselbe bezog und in ihm erst seinen Abschluss fand, in Einklang setzen. Und dies war um so schwieriger, aber auch um so nötiger, je älter diese Kultusbilder waren. Denn die ältesten von ihnen waren ja nicht einmal aus Marmor, wie die den äußeren Bau des Tempels schmückenden plastischen Gestalten, sondern es waren unförmliche Schnitzbilder von Holz, die vom Himmel gefallen oder sonst unbekannten Ursprungs, von Götterhänden oder von den ältesten Künstlern der Sage verfertigt sein sollten. Dieser Stoff verlangte schon an sich ein Überziehen mit Farbe; die Erneuerung derselben an der Statue wurde bald zu einem Kultusakt; ja so sehr verband sich bei Griechen und Römern das Bemaltsein mit dem Begriff des Göttlichen, dass nicht nur der Priester des Bacchus in Athen, sondern auch der triumphirende Feldherr in Rom bei der Prozession, wo beide in vollem Ornat den Gott selbst — dieser den Jupiter, jener den Dionysos — darstellten, sich das Gesicht rot färben mussten. —

Doch die Farbe konnte hier wohl nur in den seltensten Fällen zum Schmucke des Gottes ausreichen. Die rohe, unkünstlerische Schnitzarbeit verlangte, dass diese Holzbilder mit wirklichen Gewän-

dern bekleidet und mit mancherlei Schmuckgegenständen geputzt wurden, wie wir dies ja noch heut bei den Heiligenstatuen in den katholischen Kirchen finden. Eine reiche Tempelgarderobe bot dafür die Mittel; die Priesterschaft leistete die Bedienung und wieder wurde das Neueinkleiden der Kultusbilder ein Hauptteil des Ritus, so vor allem bei den Panathenäen in Athen, wo das alte Athenebild im Erechtheum mit einem zu diesem Zwecke von athenischen Jungfrauen neugefertigten Peplos geschmückt wurde.

Und diese Kleider der Götter waren nun nicht etwa vollständig weiß, schon darum nicht, weil auch die gewöhnliche Kleidung der Griechen, wie man wohl meist denkt, nicht weiß, sondern verschiedenfarbig war. Eine ebenso interessante, wie zuverlässige Bestätigung der sonstigen Zeugnisse der Alten für diese Farbigkeit der griechischen Kleidung bieten noch die erst vor kurzem aufgefundenen sogenannten ägyptischen Mumienbilder von Kerke. Die Farben aller Gewänder, die wir auf diesen Bildern sehen, sind, wie man es von den feinsinnigen Griechen nur erwarten kann, nicht schreiend bunt, wie oft heutige südliche Volkstrachten, aber auch nicht einförmig weiß, sondern mild und gesättigt und häufig, besonders bei den Frauenbildern, mit raffinirtem Farbensinn der individuellen Erscheinung angepasst. Besonders beliebt scheint ein mattes, ins Braunrote spielende Violett gewesen zu sein, das bald als Einfassung der weißen Gewänder, bald als Grundfarbe mit meist schwarzen oder goldenen Streifen geziert, vorkommt und durch eine ganze Reihe bald rötlicher, bald bläulicher Zwischentöne vom zartesten Lila bis zum dunkelsten Blauschwarz abgestuft erscheint. Höchst wahrscheinlich stellt dies Violett den berühmten Purpur der Alten dar. Denn die landläufige Vorstellung, die wir heut mit dem Ausdruck Purpur verbinden, die eines mehr oder weniger lebhaften Rots, ist sicher nicht festzuhalten, sondern die fortgeschrittenen Färbemethoden späterer Zeiten erzielten unzählige Modifikationen des Purpurs, deren eine Färbung derartig gewesen sein muss, dass die Dichter so verschiedene Dinge, wie das Meer, Trauben, Blut, dunkle Haare und Rosen damit vergleichen konnten. Dass der Purpur der Alten aber ursprünglich violett gewesen ist, hat Lacaze-Duthiers in seinem Mémoire sur la pourpre dargethan.[1])

So also dürfen wir uns diese ältesten Kultusbilder nur als noch sehr rohe, entweder nur bemalte oder auch überkleidete Holzpuppen denken. Als dann nun die Zahl der Tempel sich mehrte und die inzwischen fortgeschrittene Kunst die Aufgabe erhielt, für diese neuen Tempel die Kultusbilder zu schaffen, mussten die Künstler selbstverständlich an den ihres Alters wegen verehrten Holzbildern, besonders an deren Gewandung die ersten Studien machen. Dabei stellte sich dann wohl zuerst das Bedürfnis heraus, diese Gewandung selbst, also das Bekleiden der Statuen mit wirklichen Kleidern überflüssig zu machen. Um dahin zu gelangen, bediente man sich der Zusammensetzung mehrerer nach Art und Farbe verschiedener Stoffe, wobei die alte Tradition der Technik, wie sie an kunstreichen Geräten ausgebildet war, mitwirkte. So wurden Ebenholz, Elfenbein, Gold und Silber für einzelne angesetzte oder eingelegte Teile zu Hilfe genommen, teils zu größerer Deutlichkeit der in solcher Weise hervorgehobenen Partieen, teils um durch die Vielfarbigkeit zu wirken; also auch hier bildete sich, wenn auch mit sparsamen Mitteln, ein gewisses System der Polychromie aus, bei welchem der Reiz der Farbe etwas Wesentliches ausmachte.

Hieraus entwickelte sich ja dann die Technik, in welcher die vollendete Kunst der größten Meister die höchsten Ideale der Götterbilder darstellte, die Technik der Chryselephantine, bei der nur Elfenbein und Gold verwendet wurden. Bekanntlich waren die beiden Hauptwerke des Phidias, die Athene Parthenos und der olympische Zeus, sodann auch das berühmteste Werk des Polyklet: die argivische Hera aus Gold und Elfenbein, und geraume Zeit galt diese das edelste und kostbarste Material verwendende Technik für die eines Tempelbildes vorzugsweise würdige. Oft aber reichten die Mittel für diese Herstellungsart nicht aus; da suchte man dann eine ähnliche Wirkung dadurch zu erzielen, dass man z. B. Marmor und vergoldetes Holz an die Stelle setzte, an dem Gegensatz des verschieden-

1) Aus den Versuchen, die dieser Gelehrte mit dem Saft der Purpurschnecke angestellt hat, wird es klar, warum diese Farbe im Altertum mit Gold und Silber aufgewogen wurde und als höchster Ehrenschmuck der Großen galt. Die Sonnenstrahlen, unter deren Einwirkung der ursprünglich farblose Saft der Schnecken so schönes Violett entwickelt, vermögen dem einmal gefärbten Stoffe nichts mehr anzuhaben; wo andere Farben ausbleichen würden, färbt sich der Purpur nur noch satter. Für ein im Freien und unter südlicher Sonne lebendes Volk nun ist diese Eigenschaft sicher sehr wertvoll. Dies aber umsomehr, als es kaum eine Farbe giebt, die harmonischer und feiner zu dem warmen, bräunlichen Kolorit der Südländer stünde, als diese. So sind denn auch heute noch mit Purpur gefärbte Gewänder die beliebteste und gewöhnlichste Tracht der Fischer- und Schifferbevölkerung an der kleinasiatischen Küste.

artigen und verschiedenfarbigen Stoffes also festhielt. Als dann endlich die wundervolle Schönheit des Marmors, wie die Meisterschaft in der Behandlung desselben es mit sich brachte, dass man erkannte, wie auch die Götterbilder am schönsten nur aus reinem Marmor hergestellt werden könnten, hatte sich die vielfarbige Skulptur schon so fest eingebürgert und ihre Wirkung schon in solchem Umfange geäußert, dass das Auge der Griechen durchaus an dieselbe gewöhnt war, dass die Unterstützung der Plastik durch die Farbe für ihre Herstellung das angemessene Verfahren mit den der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln war. So fuhr man auch jetzt fort, die Marmorgestalten zu bemalen, ja gerade von Meistern, die als die edelsten Repräsentanten dieser Marmorskulptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles, sind Nachrichten erhalten, die uns beweisen, dass auch sie die Farbe nicht verschmähten. Und unmöglich kann man annehmen, dass uns in diesen Nachrichten nur vereinzelte Erscheinungen vorliegen, dei denen Zufall und Laune ihr Spiel trieben, wir müssen sie vielmehr als bezeichnende Beweise für die Thatsache ansehen, dass auch die vollkommen entwickelte Marmorskulptur die Benutzung der Farbe nicht aufgab.

Auch in der folgenden Zeit der Diadochen, aus der keine mit Bestimmtheit redenden Überlieferungen auf uns gekommen sind, wird man bei der vorherrschenden Richtung der damaligen Kunst auf Pracht und Luxus nicht zu der Annahme geneigt sein, dass sie auf die überkommenen Mittel einer heiteren Farbenwirkung zu Gunsten einer reinen, strengen Einfachheit verzichtet habe, zumal wenn man erwägt, dass die asiatische und ägyptische Kunst, in deren Umgebung sie sich nunmehr befand, durchaus polychrom war. Es wäre eine durchaus anomale Erscheinung, wenn die griechische Skulptur unter solchen Verhältnissen und Einflüssen den bis dahin konsequent verfolgten Weg verlassen und die Anwendung der Farbe aufgegeben hätte.

Doch auch eine ausdrückliche Bestätigung dafür, dass weder in der Blütezeit der Marmorskulptur, noch in der Zeit der Diadochen die Bemalung aufgehört hat, findet sich für uns noch in der Behandlung der Augen; schließt doch die polychrome Behandlung der Statuen natürlich auch eine entsprechende Herstellung der Augen ein. Dazu boten sich nun zwei Herstellungsarten dar: sie wurden entweder durch Glas, Schmelz oder kostbare Steine oder aber mit dem Meißel mittelst der Vertiefung der Iris und Pupille gebildet. Denn diese letzte Herstellung mit dem Meißel datirt nicht erst aus der Zeit des Niederganges der griechisch-römischen Kunst, wie man bisher annahm, sondern sie findet sich schon an einzelnen der archaischen Bildwerke, die man bei den letzten Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen gefunden hat. Diese wirkungsvolle Behandlung des Auges, die die Renaissance wieder aufgenommen hat, ist mithin uralt. Sie hebt in Anlehnung an den Bau und die Lichtstrahlung des Auges die dunkle Pupille durch einen tiefen, also stark beschatteten Kreis von dem heller beleuchteten Iriskreis ab oder lässt auch wohl umgekehrt, um das Funkeln des Auges wiederzugeben, die Pupille wie einen Stift, also hell beleuchtet, in der vertieften, dunkeln Iris stehen.

Warum wurde nun in der Blütezeit der Kunst dies Hilfsmittel aufgegeben, sehen uns doch die herrlichsten Bildwerke aus dieser Zeit mit ihren leeren Augen sehr befremdlich an? Denn von dem Ausdruck dieser Augen zu sprechen, ist doch wohl nur eitel Phrase. Den „großen Blick“ der Juno Ludovisi erkennen wir aus ihren weitgeöffneten Augen. Wer aber von dem sterbenden Gallier sagt: „Todesschatten umfloren schon seinen Blick“, oder gar vom Apoll vom Belvedere: „Das leuchtende Auge scheint die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles zu verfolgen“, dem fehlt aller Blick für das Wirkliche; und ebenso kann man auf einen Blick der Niobe, in welchem sich „tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen“, nur aus dem Gesichtsausdruck und der Blickrichtung des Auges schließen.

Diesen jetzt so leeren Augen jener Bildwerke gegenüber müssen wir doch sicherlich annehmen, dass sie einst gemalt waren, gemalt mit aller Meisterschaft tüchtiger Porträtmaler, wie sie die alten Schriftsteller so überschwenglich rühmen; und dies ist dann der sehr natürliche Grund, warum man in der Blütezeit hellenischer Kunst die Vertiefung der Iris und Pupille aufgab und eine glatte Fläche für die Arbeit des Pinsels vorzog. Solchen ausdrucksvoll gemalten Augen gegenüber konnten dann auch die antiken Schriftsteller von der Aphrodite von Knidos schreiben, dass der Blick des Auges jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck zeigte, der, weit entfernt von sehnsüchtigem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe ausspreche. Auch diese jetzt so leeren Augen, an denen die Farbe dann nach und nach geschwunden ist, zeigen uns also, dass auch in der Zeit der Blüte und Nachblüte die Bemalung der Bildwerke nie ganz aufgehört hat. —

Der Weg, auf dem die Griechen zur Bemalung ihrer Bildwerke kamen, liegt sonach klar vor uns; verständlich und leicht erklärlich ist es sodann, warum sie auch in der reinen Marmorskulptur nie ganz von der Farbe sich losmachen konnten. Doch die Gewohnheit war es nicht einmal allein, die dies bewirkte; nicht nur der Umstand, dass ihr Auge eine unbemalte Statue nie erblickte, ließ die Künstler an der Vielfarbigkeit festhalten, sondern es gab für den griechischen Plastiker auch noch einen zwingenderen Grund für diese uns so barbarisch erscheinende Sitte.

Auch in unserer Gedankenwelt führen ja die Götter der Griechen noch ein lebendiges Dasein; von Jugend auf sprechen wir von dem wilden Ungestüm des Ares, von der Weisheit der Athene, von der Schönheit einer Aphrodite; dabei aber sind wir keinen Augenblick darüber in Zweifel, dass Athene und Aphrodite nur Namen von Idealgestalten sind, die, in der Phantasie geboren, nirgends in Wirklichkeit existiren. Was aber waren jene Bewohner des Olymps für die Griechen? Weder moralisch-politische Allegorieen, wie die Götter der Perser, noch bloße Symbole von Kräften der Natur, wie die ägyptischen, sondern lebendige Charaktere, Individuen; und diese nicht etwa, wie der Brahma der Indier, ins Anschauen ihrer selbst versunken, sondern in steter willkürlicher Thätigkeit begriffen, mit dem menschlichen Leben aufs engste handelnd und selbst leidend verknüpft. So konnte dem Griechen auch das Bild seines Gottes, die Statue, nicht etwa bloß das Symbol eines abstrakten Begriffs bleiben, gleichsam nur ein mnemonisches Zeichen, um den Gedanken an höhere Natur zu erwecken; sie war ihm vielmehr der sichtbare Olympier selbst, seine körperliche Hülle. Götter und ihre Statuen sind unzertrennliche Begriffe, und alles, was jenen zukam, wurde auf diese übertragen.

Immer sind daher die Götter unverkennbar nicht bloß als seiend, sondern als erscheinend dargestellt. Alle Feierlichkeit des erhabenen Tempelstils ist über die Pallas von Velletri ausgegossen; strenge Größe und hoher Ernst ist der Charakter dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt. Sie winkt dem Flehenden Gewährung zu. Dieselbe Haltung zeigt die herrliche Minervabüste aus der Villa Albani; und ebenso hat man sich den olympischen Jupiter des Phidias zu denken, wenn anders die Sage gegründet ist, dass seine Idee von Homer entlehnt war (Il. I v. 528 ff.). Andere Götterstatuen hielten die Rechte mit einer Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen, oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges oder das Bild der geflügelten Nike selbst dar.[1]) Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen, deren That meist nur ein Wink ist; aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet, zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem heraus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Nirgends also Beschränkung des Kunstwerkes auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

Auch alle Tempelgebräuche, das ganze Ritual war ja recht eigentlich darauf berechnet, zwischen der Statue und ihren Verehrern einen möglichst lebhaften Verkehr zu unterhalten. An die Statue wurden die Hymnen und Gebete gerichtet, ihre Kniee wurden im Augenblick der Gefahr umfasst. Zur Gesellschaft sind in ihrem Wohnsitz, dem Tempel, die Statuen der nächstverwandten Götter und ihrer Lieblinge um sie versammelt; selbst für den nötigen Hausbedarf ist gesorgt. In festlichen Aufzügen werden neue Prunkgewänder für das Tempelbild gebracht, und im Opisthodomos häufen sich die Schätze. Gerade wie lebende Wesen werden die Statuen gehegt und gepflegt, sie werden bekränzt, gesalbt, gebadet, sogar, als hätte man es für nötig erachtet, ihrer plastischen Langeweile vorzubeugen, mit Possenspielen erlustigt.[2])

So wurde alles aufgeboten, um ihnen ihren Wohnsitz so angenehm wie möglich zu machen. Denn sie konnten ihn verlassen, mit einem glücklicheren Boden vertauschen. Und wie viel war nicht an die persönliche Gegenwart der Götter in ihren Statuen geknüpft! So lange das Bild des Schutzgottes der bedrängten Stadt noch nicht entrissen worden, ist nicht alle Hoffnung gesunken; erst die von ihm verwaiste Stadt ist dem Verderben sicher preisgegeben. Deshalb legte man in dem von Alexander belagerten Tyrus der Statue des Apollo goldene Ketten an und knüpfte diese an den Altar

---

1) Dass die Götterbilder die Victorien und Kränze nicht bloß trugen, sondern darreichten, hat niemand besser verstanden, als der Tempelräuber Dionys. „Ea se accipere, non auferre dicebat.“ Cicero: de natura deorum. III. 34. p. 672. ed. Cr. —

2) Vgl. Clemens Alex. Paedag. II, ed. Sylb. p. 181. C. Paschal. coronae p. 201 ff. — Artemid. Oneiror. II 34. p. 122. ed. K. Prudent. in Symmach. I, v. 204. — Spanh. ad Callim. p. 326. — Herodot v. 38. p. 318. ed. Jungerm. Vgl. Kannegießer, Komische Bühne von Athen p. 28.

des Herkules. Ja, einzelne Statuen in Griechenland trugen von jeher Fesseln, damit man ein für allemal ihrer Treue versichert sei. Götterbilder, der erstürmten Stadt entrissen, sind erst das Zeichen des vollendeten Sieges, und ihre schirmende Kraft wird auf fremden Boden verpflanzt, um dort gleichsam neue Wurzel zu schlagen. Orakel gebieten, das Götterbild eines fremden Volkes dem Vaterlande einzuverleiben, und Statuen anerkannter Segenskraft werden in entscheidenden Momenten von ihren Besitzern als Bundesgenossen und Mitkämpfer erbeten und eingeholt. Eine Sage lässt sogar eine Statue des delphischen Apollotempels durch göttliche Kraft nach Korcyra wandern und die Mauern dieser Stadt verteidigen.[1])

Doch nicht bloß solche in Bedrängnis und Gefahr schirmende Kraft schrieb man den Götterbildern zu; die Gegenwart der Götter in ihren Bildern hatte diese auch mit anderen dämonischen Kräften erfüllt, die zwar in der Regel schlummerten, aber doch von außen geweckt werden konnten und dann wunderthätig ins Leben traten. So wurde gewissen Götterstatuen die Kraft der Weissagung zugeteilt, z. B. einem Bilde der Hekate, welches Theagenes immer mit sich führte und um Rat fragte. Ja, noch Pausanias sah auf dem Markte von Pharae in Achaja das Bild eines weissagenden Hermes. Man sagte der Bildsäule sein Anliegen ins Ohr, und die erste Stimme, welche sich hören ließ, wenn man den heiligen Bezirk verlassen hatte, galt als Orakel. Anderwärts hörte der fromme Wahn von den Lippen der Statue selbst das Wort des Gottes; auch den Klang der Cither wollte man zu Daphne von der Apollostatue des Tempels vernommen haben. (Wo es für nötig erachtet wurde, kam wohl auch Betrug dem Wahn zu Hilfe und half die Zunge der Statue lösen. So wird berichtet, dass der Bischof Theophilus bei Zerstörung der Götzenbilder in Alexandrien mehrere fand, welche hohl und so an die Wand gestellt waren, dass man hinter ihnen durch den Mund der Statue reden konnte.[1])

Kein Wunder dann, wenn nun auch den Statuen geradezu Empfindung beigelegt wurde, wenn ihre tote Materie von Zeit zu Zeit die Natur eines organischen Körpers annimmt, wenn hier ein Standbild Thränen vergießt, dort die Angst ihm Schweiß oder Blut austreibt, und endlich die Statue in ein sympathisches Verhältnis mit dem menschlichen Körper tritt, so dass z. B. Kraut, auf dem Kopfe einer Statne gewachsen, wie Plinius in allem Ernst versichert, Kopfschmerzen heilt.[2])

Nur als beseeltes Werk also hatte der griechische Künstler das Götterbild von der Religion überkommen. Es bewegte sich, es schritt einher, es empfand und wirkte mit dämonischer Kraft. Sollte das atmende Werk nun unter seinen Händen zur toten Marmorbüste erkalten? Nein, der Glaube des Volkes verlangte von ihm, dies Prinzip der Beseelung vor allen anderen festzuhalten, der ganzen Form gleichsam die Beweglichkeit eines Gewandes zu geben, in welchem die Seele, die es umgeworfen, sich ungehindert und frei bewegen, in glücklich überraschenden Momenten sich offenbaren könne. —

(Schluss folgt.)

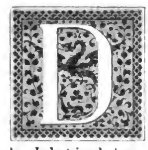
1) Vgl. Paus. VIII. 46, 1. ff. p. 551. — Liv. XXIX, 10. Ovid. fast. IV, 255 ff. — Herod. V, 80. 81. p. 317. VIII, 64. p. 482. — Servius ad Virg. Aeneid. I. 97.

1) Suid. ed. Kust. II, p. 168. Paus. VII, 2. 3. p. 457 Plut. de fort. Rom. Opp. ed. X, II. p. 319. A. Theodoret. hist. eccl. V, 22. —

2) Liv. XI, 19. — XXIII, 31. — XXVII, 4. — Plin. h. n. XXIV, 5. 106. p. 352. —



DIE VERVIELFÄLTIGENDEN KÜNSTE AUF DEN PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN 1893.



IE Künstler graphischer Vervielfältigung, die Schöpfer eigener Erfindungen, wie die Reproduzenten von Anderer Werken, haben sich im neuen Salon des Champ de Mars kaum minder zahlreich eingefunden als in den Sälen des Industriepalastes auf den Champs Élysées. In der Radirung und im Holzschnitte liegen hervorragende Leistungen vor, allein ein weit größeres Interesse knüpft sich an eine Anzahl Steindrucke, die eine Art von Renaissance der künstlerischen Lithographie rühmlich bezeugen. In der That kann seit einigen Jahren in Frankreich eine unerwartet sich steigernde Vorliebe der Künstler für die Originallithographie beobachtet werden, für eine Kunst also, die im allgemeinen als längst begraben angesehen zu werden pflegt. Freilich bis zu der Schätzung und Verbreitung, deren die Lithographie sich vor fünfzig Jahren erfreute, ist noch ein weiter Schritt. Aber die Wiederbelebungsversuche, die gegenwärtig von einer Anzahl eifriger Künstler erfolgreich gemacht werden, verdienen umsomehr unsere Teilnahme, als unlängst auch bei uns einige schüchterne Versuche derart sich hervorgewagt haben. Ich erinnere an die Lithographieen von Greiner und die colorirten Blätter von Hans Thoma.

In Frankreich hat die Lithographie nie ganz aufgehört, Künstler zu originalen Erfindungen anzuregen. Zu laut mahnte die stolze Vergangenheit dieser Kunst und jede posthume Ausstellung, wie diejenige der Werke von A. M. Raffet vor zwei Jahren und die diesjährige der Werke von N. T. Charlet, warb der lithographischen Kunst nicht nur Bewunderer, sondern auch eine tüchtige Schar neuer Freunde. Besonders *Paul Maurou*, dem im vorigen Jahre die Médaille d'honneur des Salons zuerkannt worden ist, hat sich um die Sache der Lithographie verdient gemacht; er gründete 1884 die Société des Artistes lithographes français. Den ersten großen Erfolg dieser Bemühungen brachte die Exposition de Blanc et Noir 1890 und seitdem ist die Anzahl der Künstler-Lithographen so gewachsen, dass ich davon abstehe, eine Liste auch nur der tüchtigsten aufzustellen. Nur auf einige wenige will ich hinweisen, indem ich mit den beiden Salons zugleich auch diejenigen Künstler berücksichtige, die bei Durand-Ruel sich der Charlet-Ausstellung angeschlossen haben.

Von den älteren Künstlern muss *Chéret* an erster Stelle genannt werden, — Chéret, von dem an den Anschlagsäulen in Paris die phantastischesten aller Affichen herrühren, der aber trotz der praktischen Absichten seiner Aufgaben einer der originellsten Pariser Zeichner ist. Chéret ist ein Meister für sich, wie Raffet, Célestin Nanteuil oder Doré, die vor ihm Geschäftsanzeigen in monumentalen Lithographieen illustrirten. Chéret wird gesammelt, katalogisirt nicht minder eifrig als seine Vorläufer, die Buntdruckstecher des 18. Jahrhunderts. Nicht selten kann man nächtlicherweile begeisterte Sammler überraschen, wie sie bemüht sind, Chéret'sche Plakate von der Mauer abzulösen; und haben sie glücklich ihre Beute erhascht, dann wird wohl der neue Chéret fein säuberlich aufgezogen und unter Glas an die Wand gehängt. Und gewiss steckt in diesen scheinbar flüchtig entstandenen Gebilden mehr Künstlerschaft, als in mancher sorgfältig durchgefeilten Académie. Eine feine Empfindung für das Gefällige der bewegten weiblichen Figur, wenn auch mit einem Zug zur Gauloiserie, verbindet sich da mit unleugbarer Meisterschaft in der Formenbehandlung. Der Reiz der Bewegung ist außerordentlich wie die

kühne fleckige Zusammenstellung von Rot, Gelb und Blau, die bei einiger Entfernung höchst harmonisch zusammengehen.

Chéret's Anfänge reichen weit in die siebziger Jahre zurück, schon die Ausstellung vom Jahre 1878 brachte ihm den großen Erfolg und seitdem hat seine freizügige und geistreiche Kunst immer an Bedeutung gewonnen, so sehr, dass seine Art, den bewegten Körper zu sehen, nicht ohne Eindruck auf seine Kollegen von der Palette geworden ist. Das nimmt umsoweniger Wunder, als sein Kolorit, so roh es anfänglich auch scheint, doch mit den lebhaften Farbeneffekten modernster Malerei im besten Einklang steht. In Schlittgen's Tänzerinnen auf der Berliner Ausstellung steckt etwas, das sich mit Chéret's zeichnerischer Bravour vergleichen lässt. Neben diesen Arbeiten einer ausgelassenen Originalität ist es schwer, den romantischen Lithographieen *Fantin-Latour's* völlige Gerechtigkeit angedeihen zu lassen. Seine Kompositionen nach Wagner'schen Motiven sind in einer etwas nebelhaften Formensprache vorgetragen; gegenüber den Arbeiten jüngerer Künstler erscheint Fantin's strichelnde Manier fast unfrei, unlebendig. Von den Neueren macht *Alexandre Lunois* durch seine modulationsreichen Originallithographieen Aufsehen, worunter sich auch einige farbige Versuche befinden; mit ihm wetteifern *Henri-Patrice Dillon*, *Ernest-Ange Duez* (Landschaften), *Dinet*, *Aman Jean* und andere, deren Arbeiten teils in dem Journal „L'Artiste", teils in dem Album des Peintres lithographes erschienen sind.



Plakat von Chéret.

Auf gleicher Höhe wie die originale Lithographie stehen die Reproduktionen. Was *Étienne Corpet*, *G. Fuchs* (nach Henner), *Lauget*, *Sirouy* und besonders *Paul Maurou* darbieten, gehört zu dem Besten, was die lithographische Reproduktionskunst hervorgebracht hat.

Gegenüber diesen Lithographieen behaupten der Holzschnitt und die Radirung den hohen Rang, den sie seit langem in Frankreich innehaben, während der Kupferstich nur noch wenige Vertreter mehr gefunden hat.

Von den französischen Originalradirern zeichnen sich auf dem Champ de Mars einige Künstler aus, von deren Umgang mit dem Scheidewasser bisher nur dürftige Kunde in weitere Kreise gedrungen ist. *P. C. Helleu* ist einer dieser homines novi, und seine Arbeiten mit der kalten Nadel, meist weibliche Porträtstudien, leicht und frei hingeschrieben, gehören zu dem Geistreichsten und Anmutigsten, was man von diesem vielseitigen Künstler sehen kann. In seinen Blumenstudien kommt ihm *Ernest-Ange Duez* sehr nahe, während *Auguste Lepère*, *Paul Renouard* und *Henri Guérard* selbständigere Pfade wandeln.

Lepère offenbart in seinen originalen Ätzungen dieselbe künstlerische Kraft und Selbständigkeit, die seine Holzschnitte und Ölbilder aufweisen. Als echter Impressionist im Sinne von Monet und Degas sucht er in seinen Naturvisionen das „Inedirte", dem gewöhnlichen Auge Verborgene auf, und er weiß, was sein Sinn lebhaft und unmittelbar erfasste, mit überzeugender Kraft vorzuführen. Seine Tonschnitte sind allgemein bekannt. Seine feinen Ätzungen, in denen er lebendige Bilder des Pariser Lebens, der Pariser Landschaft entwirft, sind der Stolz jedes wohlorientirten Sammlers von modernen Radirungen. Interessant sind seine Versuche im Farbenholzschnitt, bei denen ihm die

Vorbilder japanischer Kunst vorschweben. Paul Renouard erscheint in einigen Blättern, auf denen er die Aquatinta mit der kalten Nadel zu sehr feinen Wirkungen vermählt, im Technischen als eine Art Goya auf eigene Hand. Seine Schilderungen vom Tanzboden der Pariser Oper sind ebenso fein und geistreich wie seine Tierstudien charakteristisch sind. Henri Guérard nimmt eine Lieblingsbeschäftigung Jacquemart's wieder auf, indem er kostbare Gefäße mit feinster Charakteristik ihrer Materialien unter Anwendung oft verwickelter technischer Kniffe so wiedergiebt, wie sie einem impressionistisch schauenden Auge erscheinen: als Träger subtiler malerischer Wirkungen — nicht im Hinblick auf das Detail der Formengebung und Ornamentation.

Eugène Bejot benimmt sich in seinen Ätzungen wie ein etwas harter Nachahmer Lepère's. *Storm van's Gravesande* scheint an seinem Ruhm zu zehren, vermag mit seinen Maasschilderungen keinen starken Eindruck zu erzielen. Bemerkenswert ist die große Sammlung höchst suggestiver Radirungen von *Max Liebermann* und die große, in der koloristischen Wirkung stupende Sommeridylle von *Karl Köpping*, mit der der Künstler sich in markanter Weise als Originalradirer einführt. Die Gestalten dieses Sommeridylls, zwei Frauenfiguren, entsprechen vielleicht nicht der Idealität klassischer Formengebung, allein das Blatt ist so ganz auf die Wirkungen der Ätzkunst hingearbeitet und erschöpft gewissermaßen ihre reichen malerischen Befähigungen, dass es allein um dieser technischen Tugend willen eingehender Betrachtung wert ist, und jedenfalls die Künstler auf das lebhafteste interessirt. Erwähnt seien noch, der Kuriosität halber, der Versuch einer vierfarbigen Radirung von *Eugène Delatre* und die Bemühungen von *Henri Delavallée*, Ätzung und Aquatinta harmonisch zu verbinden. Von den reproduzirenden Künstlern auf dem Champ de Mars nenne ich *Félix Jasinski's* ungemein einlässliche, aber kraft- und saftlose Wiedergabe von Botticelli's Primavera. Sein großes Blatt wirkt wie eine Heliogravüre, so ängstlich ist jeder „Strich" vermieden; zudem macht es nicht den Eindruck, als sei die Platte vor dem Original entstanden. Etwas unruhig, aber nicht unkünstlerisch ist die Kaltenadelarbeit, mit der *André-Henri Proust* Botticelli's Fresken aus der Villa Lemmi im Louvre wiedergegeben hat. Andere Werke reproduzirender Kunst stellten die bekannteren Künstler wie *Waltner*, *Lerat*, *Ricardo de los Rios* aus, ohne damit indessen den Wert früherer Arbeiten zu überbieten.

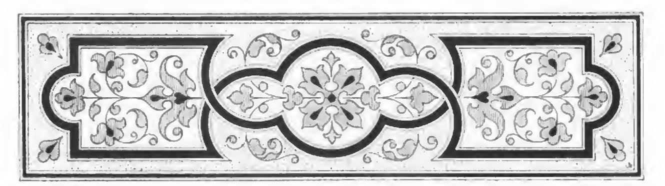


Vignette von Chéret.

Wie der Salon in den Champs Élysées im Vergleich zu dem des Marsfeldes als der zahmere, allgemein gefälligere, aber künstlerisch belanglosere erscheint, so trägt auch seine graphische Abteilung einen im allgemeinen konservativeren Charakter. Aber wie sich in der Malerei und Skulptur einzelne fortschrittlich moderne Strömungen auch im Industriepalast Eingang verschafft haben, die den Roybet, Bouguereau und Henner gegenüber kühn und erfolgreich die Sache einer frischeren neuen Kunst verfechten, so finden wir auch unter den vervielfältigenden Künstlern welche, denen Selbständigkeit im Empfinden und in der Formengebung wichtiger ist als die gebenedeite Routine älterer Tüchtigkeit. Namentlich die reproduzirenden Holzschneider feiern mit ihrer echt modernen, malerisch warm empfindenden Virtuosität schöne Triumphe, ebenso einige Lithographen, die ich schon nannte. Holzschnitte von *Charles Baude*, *Emile-Philippe Lemaire*, *Auguste-Hilaire Léveillé*, *Léon Ruffe*, *Vintraut*, *Gilardi* gehören zu den einrahmenswürdigsten Bildern. Von den Radirern dieses Salons zeichneten sich aus *Chauvel*, *Heseltine*, *Slocombe*, *Hägg* (Haigh), *Courtry*, *Damman*, *Laguillermie*, *Lalauze*, *Le Couteux*, *Milius*, *Turletti* und last not least *Albert Krüger* aus Berlin. Im reinen Stich schuf *Jacquet* das Tüchtigste und hatte *Jacoby* seine Hochzeit Alexander's mit Roxane nach Giovan Antonio de' Bazzi ausgestellt.

So zeigt sich denn auf mehreren Gebieten vervielfältigender Kunst reges Leben, offenbart sich in den Werken der Orginalradirer und Lithographen der frische künstlerische Zug der Zeit und in denen der Reproduzenten ein ernstliches Streben nach freieren künstlerischen Ausdrucksformen.

Paris, Ende Juni 1893. RICHARD GRAUL.



Kopfleiste von A. LACKNER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

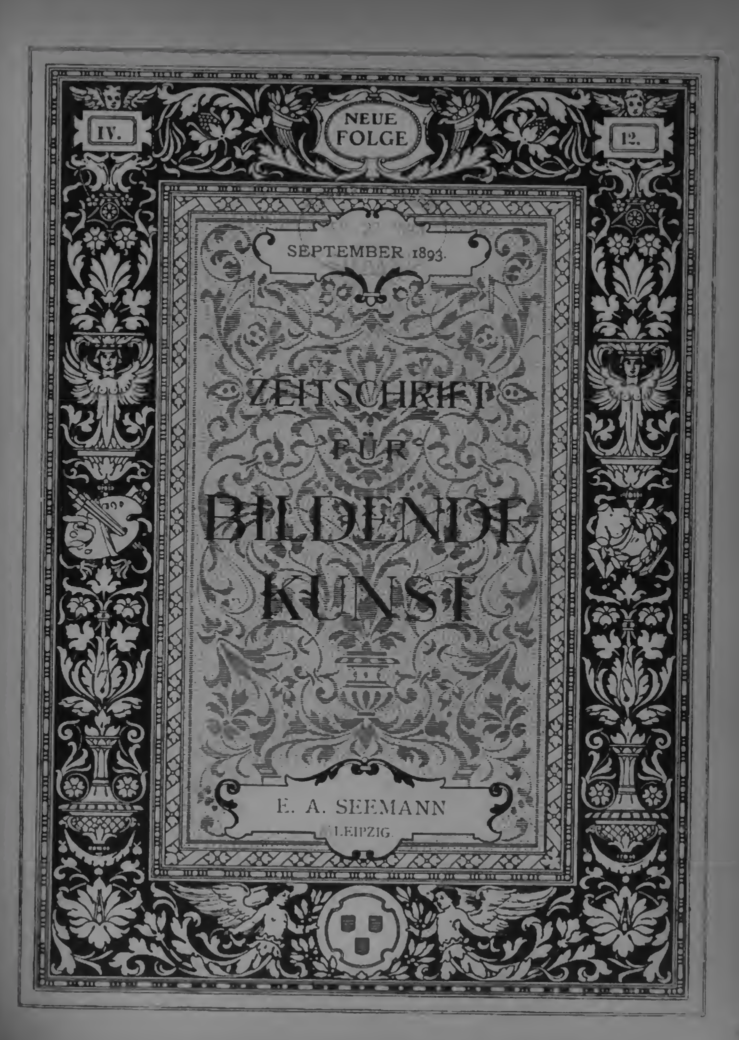
Auktion der Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen aus der „Holford-Sammlung“. Diese berühmte Sammlung, fast die letzte ihrer Art in Privathänden Englands, kam am 11. Juli und den drei folgenden Tagen bei *Christie* in London zur Auktion. Die hervorragendsten Stücke der Kollektion befanden sich längere Zeit zur Ansicht in der Kunsthandlung von Colnaghi ausgestellt, deren Chef, Mr. Andrew McKay, einen sehr genauen Katalog der Sammlung verfasste. Der verstorbene Mr. Holford, obwohl ein Mann von Geschmack und Kenntnissen, war dennoch kein Sammler im eigentlichen Sinne, und so blieb denn diese Kollektion in der Hauptsache in demjenigen Zustande, in welchem sie als „Woodburn“, und schon früher als „Aylesford-Sammlung“ rühmlichst bekannt war. Die nunmehr stattgehabte Auktion hatte aus allen Weltteilen Liebhaber und Vertreter von Museen herbeigelockt. Den Hauptanziehungspunkt bildeten: die Radirungen Rembrandt's, die Stiche Dürer's, Martin Schongauer's, viele andere seltene deutsche Meister und eine kleine, aber sehr ausgewählte Anzahl von Originalzeichnungen. Vor allem gebührt den Radirungen Rembrandt's der Preis. Verglichen mit anderen bedeutenden Verkäufen von „Rembrandt-Kollektionen“, so namentlich der des Herzogs von Buccleuch und des Rev. Dr. Griffith, finden wir, dass jene eine außergewöhnliche Anzahl „erster Plattenzustände“ enthält, und dass die Blätter hier alle in guter Verfassung sind. Dies ist besonders hervorzuheben vom „Hundertgulden-Blatt“, „Rembrandt mit dem Säbel“ und von „Ephraim Bonus mit dem schwarzen Ring“. Von dem „Hundertguldenblatt“ dieses Plattenzustandes sind nur sieben Exemplare bekannt, und da seit 100 Jahren die Blicke aller Forscher vergebens gesucht haben, so mag wohl mit einiger Sicherheit behauptet werden, dass deren keine weiteren vorhanden sind. Von diesen sieben Blättern befindet sich je eins im British Museum, in der Nationalbibliothek in Paris, in Amsterdam, in Wien, Berlin (aus dem Verkauf der Buccleuch-Sammlung), und dasjenige aus dem Besitz von M. Dutuit kommt an die Stadt Rouen; das hier in der Holford-Sammlung befindliche ist das siebente Exemplar. Vielleicht ist dies das schönste von allen Blättern, und ebenso weich im Ton wie zart in Licht und Schatten, so dass es jedenfalls von keinem der sechs anderen Exemplare übertroffen wird. Der 1867 verkaufte Abdruck in der Auktion von Sir Charles Price erzielte 1180 £, und ein gleiches Blatt aus der erwähnten Auktion des Herzogs von Buccleuch 1300 £. Noch seltener ist das Blatt „Rembrandt mit dem Säbel“, von dem im ganzen vier existiren, und zwar drei Abdrücke in öffentlichen Galerieen, während der vierte hier zum Verkauf kam. „Ephraim Bonus“, erster Plattenzustand mit dem schwarzen Ring, ist nur dreimal vorhanden: im British Museum aus der Verstolk-Sammlung, dann in Paris und endlich hier in der Holford-Auktion. Dieses Meisterwerk voller Ausdruck und tiefster innerer Erfassung zeigt uns die charakteristische Individualität des Künstlers in gleicher Weise wie das kleine Ölbild desselben Sujets in der „Six-Kollektion“ in Amsterdam. Für italienische Stiche, mit Ausnahme derjenigen des 15. Jahrhunderts, ist in England die Liebhaberei nicht mehr so groß, wie dies vor einer Generation der Fall war, und die Werke von Marcanton Raimondi, obwohl hier sehr gut vertreten, würden vor 40 Jahren bedeutend höhere Preise erreicht haben. Die bemerkenswertesten Preise am ersten Tage waren folgende: „St. Georg und der Drachen“, von dem unbekannten Meister von 1466, 165 £; „Das Urteil Salomo's“, von F. v. Bocholt, 100 £; von demselben, „St. Michael“, aus der Esdaile-Sammlung, 135 £; „Die heilige Familie“ von G. Antonio von Brescia, aus der Du Bois-Sammlung, 140 £; „St. Georg“, von Hans Burgkmair, auf Pergament, 120 £; Albrecht Dürer: „Adam und Eva“, 100 £; „Die Passion“, 50 £; „Die heilige Familie“, seltene Radirung, 110 £; „St. Hubertus“, 150 £; „Der hl. Hieronymus in seiner Zelle“, 130 £; „Melancholie“, 62 £; „Tod und Teufel“, 145 £; „Das Wappen mit dem Schädel“, 75 £; — Am zweiten Auktionstage ist nachstehendes besonders erwähnenswert: „Kampf der Meergötter“, von Andrea Mantegna, 50 £; „Aurora“ nach Guido Reni, von Raphael Morghen, 52 £; „Die trauernde Maria“, von M. A. Raimondi, 55 £; von demselben Meister: „Adam und Eva“, 180 £; „Der bethlehemitische Kindermord“, 190 £. Manche alten Platten von Marc Antonio Raimondi sind von Hand zu Hand gegangen, wieder aufgestochen und noch in neuerer Zeit in ganz schwachen Abdrücken ein Handelsartikel der päpstlichen Kupferdruckerei in Rom gewesen. Bei dieser Gelegenheit mag daran erinnert werden, dass Lucas van Leyden auf seinen guten Namen so eifersüchtig gewesen sein soll, dass er alle Fehldrucke vernichtete; „Der Tanz der Magda-

lena" von diesem Meister erzielte 88 £. Von Israel van Mecken: „Judith", 78 £; „Zwei Liebende", 71 £; die „Madonna di San Sisto" von F. Müller, nach Raphael, 80 £. — Der dritte Tag brachte die *Radirungen Rembrandt's*. Die Preise waren außerordentlich hoch. Die Abdrücke der ersten Plattenzustände von „Christus heilt die Kranken", „Rembrandt mit dem Säbel" und „Ephraim Bonus" brachten zusammen 5700 £. Diese, sowie die anderen bedeutendsten Blätter gingen nach Berlin, Wien, Paris und Stuttgart. „Rembrandt mit Hut und gesticktem Mantel", 1. Plattenzustand, 420 £ (Käufer: Bouillon). Ein anderer Abdruck, 5. Plzst., 66 £ (Gutekunst); „Rembrandt an eine Steinbrüstung angelehnt", 2. Plzst., 82 £ (Gutekunst); „Rembrandt zeichnend", 3. Plzst., 280 £ (Meder); ein anderer Abdruck, 5. Plzst., 82 £ (Gutekunst); „Rembrandt auf einen Säbel gestützt", 1. Plzst., aus der Aylesford-Sammlung, 2000 £ (Deprez und Gutekunst); „Die Flucht nach Ägypten", in dem Stil von Elsheimer, 2. Plzst., 160 £ (Meder); „Die Auferweckung des Lazarus", 3. Plzst., 125 £ (Meder); „Christus heilt die Kranken", „Hundertguldenblatt", 1. Plzst. auf chinesischem Papier, aus der Hibbart- und Esdaile-Sammlung, 1750 £ (Danlos); dasselbe Blatt im 2. Plzst. 290 £ (Deprez); „Christus vor Pilatus", 1. Plzst. auf chinesischem Papier, 1250 £ (Bouillon); ein anderer Abdruck im 3. Plzst. 57 £ (Meder); „Christus gekreuzigt zwischen den beiden Schächern", 1. Plzst., 200 £ (Meder); „Der gute Samariter", 1. Plzst., 39 £ (Dunthorne); „Tod der Jungfrau Maria", 1. Plzst., 145 £ (Meder); „Hieronymus vor einem alten Baume sitzend", 1 Plzst. auf chinesischem Papier, 61 £ (Gutekunst); eine auf Herzog Alba bezügliche allegorische Scene 41 £ (Colnaghi); „Der Schlittschuhläufer", 48 £ (Dunthorne); „Ein Maler, ein Modell zeichnend", 125 £ (Meder); „Ansicht von Omwal", 320 £ (Bouillon); „Ein Bauer", 145 £ (Colnaghi); „Eine Landschaft", 80 £ (Danlos); „Landschaft mit einer Kutsche", 130 £ (Bouillon); „Die drei Landhäuser", 1. Plzst., 275 £, 2. Plzst. 100 £ (Meder); „Ein Dorf mit viereckigem Kirchturm", 1. Plzst., 210 £ (Meder); „Der Kanal", auf chinesischem Papier, 260 £ (Bouillon); „Landschaft mit verfallenem Turm", 1. Plzst., 145 £ (Colnaghi); „Eine Landschaft mit Schafherde", 245 £ (Sabin); „Eine Landschaft mit Obelisken", 1. Plzst., 185 £ (Meder); „Ein Obstgarten mit Scheune", 1. Plzst., 170 £; „Landschaft mit großem Boote", 200 £; „Der junge Haaring", 145 £ (sämtlich Meder); „Renier Ansloo", 120 £ (Colnaghi); „Der alte Haaring", 3 Plzst., 190 £ (Gutekunst), „Johann Lutma", 1. Plzst, 180 £ (Gutekunst); „Jan Asselyn", 1. Plzst., 140 £ (Colnaghi); „Ephraim Bonus", 1. Plzst. mit dem schwarzen Ring, 1950 £ (Danlos); dasselbe Blatt, 2. Plzst., 135 £ (Meder); „Johann Cornelius Sylvius", als bester Abdruck von Wilson bezeichnet, 450 £ (Bouillon); „Coppenol", große Platte, nach Wilson 2. Plzst., während nach dem Urteil von Middleton 1. Plzst., 1350 £ (Bouillon); ein ähnliches Exemplar erzielte in der „Buccleuch-Auktion" 1190 £; „Porträt von van Tolling", 2. Plzst., 530 £ (Meder); „Der Bürgermeister Six", 2. Plzst., 380 £ (Colnaghi); dasselbe Blatt, 3. Plzst., 255 £ (Meder); „Die Judenbraut", 1. Plzst., 175 £ (Gutekunst). — Am letzten und vierten Auktionstage waren ebenfalls gute Preise zu verzeichnen: Kupferstiche von Martin Schongauer: „Die Geburt Christi", 94 £; „Die Kreuzigung", 66 £; „St. Georg", 50 £; „St. Georg" von Zwolle, 265 £ (Meder). — *Zeichnungen* alter Meister: „Studie", Drei Kinder von Correggio, 82 £; Dürer: „Ein knieender Mann", Bleistiftzeichnung auf blauem Papier, Monogramm, 1506, kam auf 60 £; Federzeichnung „Ein Storch", Monogramm und 1517, 54 £; ein Blatt aus Dürer's Skizzenbuch, Bleistiftzeichnung, $7\frac{1}{2}$ Zoll × 5, zwei Köpfe, Monogramm und 1520, 635 £ (Meder); „Ein italienischer Seehafen", von Claude Gelée, 96 £; die berühmte Zeichnung „Der Kelch" von Mantegna, gestochen von Hollar, 185 £ (British Museum); A. Ostade, „Außerhalb eines Wirtshauses", (das Bild in der Galerie im Haag), 225 £; eine ländliche Scene von Paul Potter, 270 £; „Porträt von Elisabeth Brandt", in Schwarz und Rot von Rubens, 68 £; A. v. d. Neer, „Flussscene", 86 £; eine Vase mit Blumen von van Huysum, 150 £. — Der Gesamterlös der Auktion betrug 27892 £.

f.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


IV.
NEUE FOLGE
12.
SEPTEMBER 1893.
ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE
KUNST
E. A. SEEMANN
LEIPZIG.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IV. JAHRG.

Preis [illegible] **Kunstgewerbeblatt** [illegible] **Kunstchronik: 30 Mark.**
Ohne [illegible] **mit** [illegible] **25 Mark.**

Inhalt des zwölften Heftes.

ABBILDUNGEN.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. IV. JAHRG.

Inhalt des zwölften Heftes.

ABBILDUNGEN.

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 21. Sept. d. Js.

An die Leser!

Mit dem vorliegenden Hefte schliesst der neuen Folge vierter Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst, der achtundzwanzigste seit dem Beginne dieses Blattes; am 21. September erscheint noch eine Schlussnummer der Kunstchronik. Die Abnehmer der Zeitschrift werden gebeten, die Bestellung auf den neuen Jahrgang baldigst aufzugeben, damit keine Verzögerung in der Zusendung entsteht.

Einbanddecken

zur Zeitschrift für bildende Kunst **mit** Kunstchronik und zum Kunstgewerbeblatt **ohne** Kunstchronik } à Mk. 1,25 sind durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Zur Kunstchronik apart sind Einbanddecken **nicht** zu haben.

Die Verlagsbuchhandlung.

DAS PANTHEON IN ROM.

MIT ABBILDUNGEN.

Da das Interesse für das sogenannte Pantheon des Agrippa in Rom wieder ein allgemeines geworden ist, soll hier ein Auszug aus den Ergebnissen der Untersuchung geboten werden, welche bereits im Sommer 1890 in Rom von dem damaligen Reisestipendisten der Wiener k. k. Akademie der bildenden Künste, Architekten *Josef Dell* ausgesprochen und seitdem von anderen wiederholt worden sind. Diese Ergebnisse werden demnächst in einer größeren Publikation erscheinen.

RECONSTRVCTIONS-STVDIE ZVM PANTHEON. I.
ERMITTLVNG DER NISCHEN-CONSTRVCTION
VND VRSPRVENGL. AVSBILDVNG DER OBERWAND.

Was jetzt „Pantheon" benannt wird, bildet einen antiken Baukomplex, der von drei Straßen und einem Platze begrenzt wird und sich naturgemäß in fünf Teile gliedert: die Vorhalle, den Vorbau, den Rundbau, den sogenannten Thermensaal und die zwischen beiden liegenden Gemächer. Mannigfache Veränderungen sind an allen diesen Teilen bemerkbar. Die Renaissance, das Mittelalter, die altchristliche Zeit, ja selbst die Römerzeit nahm schon Teil an der Umgestaltung des ursprünglichen Bauwerkes, glücklicherweise ohne dasselbe zu sehr zu verändern.

Die Rotunde bildet den hervorragendsten und mächtigsten aller Teile. Sie besteht aus mehreren Geschossen. Im Äußeren tragen drei derselben die segmentförmige Kugelcalotte; die beiden unteren Geschosse des Äußeren entsprechen den zwei Stockwerken des Inneren, mit denen sie im innigen konstruktiven Zusammenhange stehen. Die halbkugelförmige Kuppel bildet die Decke.

Der Grundriss ist kreisförmig angelegt. Acht mit Hohlräumen versehene Pfeiler werden im zweiten Geschosse mit Tonnen verbunden;

die dadurch entstandenen Laibungen sind nach außen mit Mauern geschlossen und bilden auf diese Weise Nischen, die mit Ausnahme der Eingangstonne in den Hauptachsen in kreissegmentförmigem Grundriss, in den vier Nebenachsen aber in kreisringförmiger Form ausgebildet sind. Die Hauptnische allein lässt den halbkuppelförmigen Abschluss sichtbar erscheinen; jener der beiden mittleren zur Seite ist durch die Oberwandmauer verdeckt, aber auch wie die Hauptnische in der Form von Halbkuppeln ausgebildet.

Die Laibung des Einganges sowie die vier Nischen in den Nebenachsen besitzen tonnenförmige Überdeckungen. Nur die letzteren vier sind unter sich gleich. Die Eingangstonne ist schmäler, ihr Scheitel gleich hoch mit dem Schluss der Altarnische (Hauptnische). Die sechs seitlichen Nischen haben im unteren Geschosse eingestellte Säulen mit einem darüber befindlichen Gebälke korinthischer Ordnung. Bekannt ist, dass die unteren Geschosse zusammengenommen gleiche Dimensionen haben mit dem Radius des Grundrisskreises und der Höhe der Kuppel (Fig. 1. Radius MP = Höhe PT.) Die Architekturteile des Inneren wurden für dieses Bauwerk sicher nicht neu hergestellt, sondern sie waren, als man dasselbe errichtete, schon vorhanden; dies beweisen die ungleich breiten Pilasterkapitäle bei vollkommen gleich breiten Pilasterschäften. Die Pilasterkapitäle der Tabernakel sind mit bearbeiteten Teilen einverbaut, deuten somit auf eine ursprünglich anders beabsichtigte oder ausgeführt gewesene Verbindungsart hin, so dass die Annahme gerechtfertigt erscheint, dass dieselben von einem anderen Bauwerke stammen. — Alle Werkstücke sind aber so innig mit dem Gebäude verbunden, dass die Annahme eines späteren Einbaues derselben vollkommen ausgeschlossen ist, wie es Hirt bei seiner Rekonstruktion angenommen hatte. Die Schäfte der Säulen und Pilaster jedoch dürften aus neuen Werkstücken hergestellt worden sein.

Die Veränderungen, welchen der Rundbau ausgesetzt war, beziehen sich hauptsächlich auf die Entfernung der alten Oberwandincrustation im Jahre 1774 durch *Paolo Posi.* Wir übergehen alle anderen und erwähnen nur diejenigen der ersten Tabernakel rechts und links vom Eingange, die in altchristlicher Zeit schon verdorben wurden.

Von den vorhandenen Aufnahmen des Denkmals sind bloß zwei erwähnenswert: vor allem das in seinen Messungen zum Teil sehr genaue und vorzügliche Werk von *Desgodetz*, welches zumeist die künstlerische Seite behandeln sollte; die nur bis zu einem gewissen Grade von Genauigkeit ausgeführte Darstellungen mancher Dekorationen und der Konstruktion sind aber gewiss nicht in Rom fertig gestellt worden. Das größte Verdienst *Desgodetz's* besteht in der Rettung der Anordnung der alten, dem Septimius Severus zugeschriebenen Oberwandverkleidung durch eine sehr genaue Aufnahme, besonders mit Berücksichtigung des dabei verwendeten Materiales. Die Publikation von *Leclerc* bei *Isabelle* — Edifices circulaires et les domes — weist leider manchen Fehler auf. — Adler stützt sich bei seiner Rekonstruktion auf letzteres Werk und konnte deshalb zu keiner richtigen Lösung gelangen, obwohl er dieselbe ahnte.

Um diesem Übelstande abzuhelfen, wurde durch Herrn *Dell* durch fünf Monate hindurch eine vollkommene Neuaufnahme des Pantheon gemacht, bei welcher er in den Nischen aller Stockwerke auf viele Stempel stieß, welche ihm von Dr. Dressel als der Hadrianischen Zeit angehörig bezeichnet wurden. Seine präzise Erklärung, welche er Ende Juni 1890 in Rom Dr. Dressel gegenüber aussprach, dass dann das Pantheon zum mindesten sicher ein vollkommen neuer Hadrianischer Wiederaufbau sei, stieß damals auf lebhaften Widerspruch, und erst als von anderer Seite später dasselbe ausgesprochen wurde, fand die Deutung allgemeine Zustimmung. Auch der Vorbau und die Vorhalle zeigen Veränderungen. Als die für uns wichtigste mag die der drei östlichen Säulen gelten. Die dritte stand einst an Stelle der ersten an der Ecke, die erste und zweite jedoch stammen von einem anderen Denkmale, wie es uns Hirt berichtet, her.

Die Vorhalle wie der Vorbau sind aber beide in Hadrianischer Zeit zusammengefügt und erbaut worden, nur zeigen sich verschiedene Stadien der Ausführung. Um jene großen Gesimsstücke in den fertigen Vorbau einfügen zu können, wären bedeutende Stützen und Abstrebungen notwendig gewesen zum Unterfangen des darüber liegenden Mauerwerkes, welche gewiss Spuren ihrer Anwendung hinterlassen hätten, die aber nirgends erkennbar sind. Auch an der Vorderseite des Vorbaues bilden mehrere Steine die Kämpfer zweier in der Mauer befindlichen Entlastungsbögen, welche sicher durch das Einfügen der Architravstreifen dortselbst in Mitleidenschaft gezogen worden wären.

Es spricht sich hier somit unverkennbar eine Änderung im Bauprogramme während des Baues aus.

Vielleicht wollte man eine Fassade ohne Vorhalle ausführen; die angestellten und nicht einver-

bauten Pfeiler weisen darauf hin, aber eine fertig gestellte Fassade bis in die jetzt aufgeführte Höhe bestand nie. Durch das Anfügen der Vorhalle an den Vorbau wäre das Horizontalgesimse des oberen Giebels überdies zerstört worden; nun ist dasselbe in seinen mittleren Teilen von Anbeginn an unfertig geblieben, es ist das Dach der Vorhalle somit älter als diese Teile des Vorbaues.

Den schlagendsten Beweis für die hier ausgesprochene Behauptung bildet der Vorbau selbst. Bis in die Höhe der Pilasterkapitäle der Vorhalle ist derselbe mit dem Rundbau innig verbunden, also gleichzeitig, von da an bis hinauf durch eine Stoßfuge getrennt, also angebaut und später als der Rundbau. Leicht denkbar ist somit eine Ausbildungsform, bei welcher das Dach bis an den Rundbau anschloss.

Bedeutungsvoll sind auch noch die zu beiden Seiten der Schwelle der großen Eingangsthüre nach innen zu liegenden Steine, welche in ihrer unfertigen Gestalt und in Anbetracht der ursprünglichen Lage der obigen Behauptung zur Bekräftigung dienen.

Gewiss ist die jetzige Form des Vorbaues nur zu dem Zwecke hergestellt worden, um einen Verbindungsweg zu schaffen zu dem Dache und den von außen über den Platten des zweiten Gesimses begehbaren Nischen, dessen Thürverschlüsse auf eine frühere Benutzung hindeuten. — Ob die Vorhalle der älteste Teil ist, wie geglaubt wird, muss durch Untersuchungen ihres Fundaments ermittelt werden, was Herrn Dell seiner Zeit in Rom nicht gestattet wurde. Wir wissen aber, dass die Schäfte der Säulen aus Granit sind, und da Richter bewies, dass zur Zeit Agrippa's Granit bei den Säulen nicht zur Anwendung kam, so ist damit die Frage zu Gunsten eines späteren Baues gelöst, bei dem aber die Werkstücke, welche die Friesinschrift Agrippa's tragen und die von Säule zu Säule mit dem Architrave der Höhe nach ein Stück bilden, sicherlich wieder zur Verwendung gelangten. Das Alter des Kranzgesimses bleibt dabei immer noch in der Schwebe. Der wichtige Umstand, dass über den Architraven der vier innerhalb der Vorhalle stehenden Säulen, in den Mauern, welche den Dachstuhl stützen, verarbeitete Werkstücke zur Wiederverwendung kamen, deutet ohnedies mit Sicherheit auf keinen primären Bau.

Im Giebelfelde des Vorbaues oberhalb des Daches der Vorhalle befinden sich noch etliche durchlochte Steine, die bei näherer Betrachtung für bestimmt später eingefügt erklärt werden müssen und die zweifelsohne zur Befestigung von Gerüsten während des Baues dienten.

Kehren wir nun zum Inneren des Rundbaues zurück, wo schönere Resultate zu gewärtigen sind, besonders in betreff der Ermittelung der ehemaligen Oberwandausbildung. Von der alten Oberwand-Inkrustation ist jetzt nur mehr die Chambranle der Bogen der Eingangstonne und Altarnische, welche schon in der Aufnahme bei Desgodetz erscheinen, vorhanden. Die Eingangstonne selbst geht auch durch die volle Mauerstärke hindurch, wie die sechs anderen Mauerbögen, welche an der Außenseite sichtbar sind. Durch eine genaue Aufnahme gelangt man zur Kenntnis, dass die letzteren in der Form von kegelförmigen Tonnen ausgeführt sind, deren Achsen ansteigen, deren Scheitel HS (Fig. 1) horizontal liegen, und deren Spitze S in der Achse des Rundbaues SM sich befindet. Es sind somit I, II, III, IV, die Mittelpunkte der kreisförmigen Lehrbogengerüste, auf welche zuerst die zweischuhigen Plattenreihen gelegt wurden, die zur Fertigstellung des Bogens dienten.

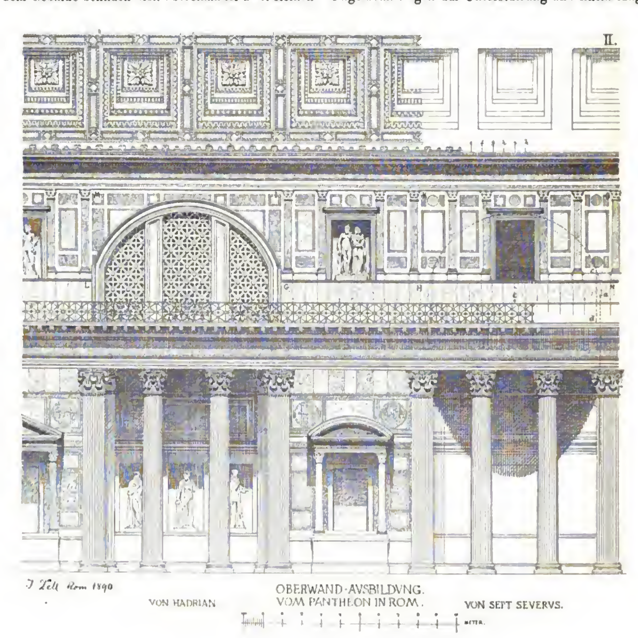
Die achtschuhige Mauer, welche in Fig. 1 weggelassen ist, wurde sicher vor Beginn der Einwölbung ausgeführt und half gleich dem Lehrgerüste mit zur Stütze des Bogens.

Obige fünf Plattenreihen, welche in der Breite von zehn Fuß den Raum überdecken, mussten ursprünglich einverbaut werden, ihre Stempel sind bestimmend für das Alter des Denkmals. Dass an der Kuppel dieselben Stempel vorhanden sind, deutet auf einen vollkommen gleichzeitigen Bau, was die früher ausgesprochene Behauptung nur bekräftigen kann.

Die beiden Rundnischen rechts und links von der Mitte haben denselben Radius wie die Altarnische, nur zeigt letztere eine andere architektonische Ausbildungsform und Verbindung mit der Innenwand. Die überdeckenden Halbkuppeln der seitlichen Rundnischen wurden ebenfalls auf Holzgerüsten und mit Hilfe der zweischuhigen Platten hergestellt, welche gleichfalls Stempel der Zeit Hadrian's tragen wie jene aller übrigen Nischen. Dadurch, dass sie sich auch hier an ursprünglicher Stelle befinden, wird obige Behauptung der Erbauungszeit bekräftigt. Es ist nahezu gewiss, dass über den zwei seitlichen Rundnischen sich ein gleicher Mauerbogen befindet, wie bei den anderen vier in den Nebenachsen befindlichen Nischen, indem bei den ersteren an der Außenseite des Rundbaues derselbe Segmentbogen erscheint, wie bei den letzteren, so dass die Kuppel sich sozusagen an die Tonne anschmiegt und einfügt. Kleine

Unregelmäßigkeiten sollen später erwähnt werden. Alle sechs Nischen waren aber ehemals an der inneren Oberwand zum Ausdrucke gebracht worden, da die innere drei Fuß dicke Mauer ursprünglich nicht vorhanden war.

Die Konstruktion derselben ist bekannt. Auf dem Gebälke befinden sich übereinander zwei Reihen von je drei Entlastungsbögen, welche den Interkolumnien entsprechen. Sie tragen die Mauer, welche in der Mitte fensterartig durchbrochen ist. Die Mauer wurde durch radialgestellte Quermauern über Bogen und Konsolen mit der äußeren Mauer verbunden, gewiss aber erst in späterer Zeit, wie es bei genauerer Untersuchung die Art und Weise der Verbindung besonders bei den Konsolen deutlich zeigt. Die beiden seitlichen Nischen besitzen keine Verbindungsmauern, aber hier wie dort ist die nischenschließende Innenmauer viel weniger dicht eingefügt als die äußere, acht Fuß breite. Sie trägt infolge ihrer relativ schwächeren Dimension und der losen Fuge beim Bogen zur Unterstützung und Entlastung desselben fast nichts bei. Die deutlichsten Erkennungszeichen der späteren Einfügung des ganzen Systemes bilden die bis über die innere Mauer hineingreifenden zweischuhigen Plattenreihen und die in die äußere Mauer später eingefügten Konsolenpaare im Inneren der Nische; auch wurden durch das Einfügen der kleinen Entlastungsbögen Teile der großen



OBERWAND-AVSBILDVNG.
VOM PANTHEON IN ROM.

Tonne zerstört, so dass man die vollkommene Überzeugung gewinnen muss, dass die Innenmauer, wie es in der Zeichnung Fig. 1 dargestellt erscheint, nicht gleichzeitig, sondern später ist, und dass man von derselben bei der Rekonstruktion deshalb absehen muss; dies um so mehr, als in den seitlichen Rundnischen, wo die gleichen Druckverhältnisse bestehen, wie in den kreisförmigen Nischen, dennoch die Radialmauern, wahrscheinlich technischer Schwierigkeiten wegen, nicht eingefügt worden sind. Der an der Innenwand zu Tage tretende Bogen hat nun folgende Form (Fig. 1 und 2): er ist halbkreisförmig, sein Mittelpunkt in IV (resp. C), und besitzt eine um ein geringes größere Spannweite als die Entfernung der Mauerkerne der Nischenpfeiler (Radius Ca in Fig. 2), welchen die Pilaster in der Stärke von ca. 16 cm im Mittel (c d) vorliegen. Durch die Ecken derselben ist die segmentförmige Gestalt vollkommen genau gegeben.

Betrachten wir die Oberwandkonstruktion des Septimius Severus, lOGN Fig. 2, so finden wir, dass das mittlere der drei Felder zwischen den Fenstern ein Verlegenheitsmotiv enthält. Dasselbe ist auf eine Veränderung dieser Verkleidung, welche in jenem Zustande das untere Geschoss mit der Kuppel gewiss nicht günstig verbindet, zurückzuführen.

Lässt man den segmentförmigen Mauerbogen in die Oberwand einschneiden, so ersehen wir sofort, welche Teile derselben die alten sind und somit dem Baue des Hadrian angehören, wenn man die Bogenumrahmung gleich breit nimmt mit der erhaltenen der Eingangstonne und Altarnische (GHIK Fig. 2). Wohl könnte man mit etwas Gewalt auch einen halbkreisförmigen Bogen erzielen; dann würden aber die Werkstücke desselben zu groß und schwer, um angeheftet zu werden, zu klein aber, um einen selbständig sich stützenden Mauerbogen bilden zu können.

Es ist somit von dem Hadrianischen Pantheon viel weniger zerstört, als allgemein angenommen wurde, da jetzt bloß die Zwickel durch ein passendes Motiv zu füllen sind (LMIG Fig. 2).

Dieses Bogenfenster konnte aber nicht offen gewesen sein, indem dabei die bloßen Ziegel der Gewölbe zu Tage getreten wären; die Annahme einer Bronzeverkleidung der Nischenwände ist unthunlich, da in diesem Falle die Bronzestifte zur Befestigung derselben an die Mauer wenigstens durch die Spuren einer späteren Entfernung erkennbar wären. Aus diesem Grunde ist die Adler'sche Rekonstruktion unzulässig.

Es bleibt somit nur mehr die Annahme eines Gitters in nebenstehender Ausbildungsform übrig, durch welches der Bogen geschlossen war. Dasselbe kann aus Stein oder aus Bronze gedacht werden; im letzteren Falle sind sowohl die häufigen Blitzschläge leicht erklärlich als auch die spätere Entfernung desselben in Anbetracht des großen Wertes. Durch die jetzt sich ergebende Ausbildung wird auch das verschiedene Material der Pilaster der Nischen motivirt, indem die beiden mittleren Nischen die Verwendung von Pavonazzetto, jene der Nebenachsen aber von Giallo aufweisen, ebenfalls eine Bekräftigung unserer Rekonstruktion, bei der die Nischen dominiren. Die großen Kassetten der Kuppel verbinden sich dabei viel leichter mit der Oberwand, deren Inkrustation jetzt gewiss nur als Wandmalerei wirkt, die freilich mit kostbarem Marmormaterial hergestellt wurde. Eine architektonische Wirkung jedoch ließe sich mit den kleinen Pilastern allein nie und nimmer erzielen.

Es liegen genug Anhaltspunkte vor, mit deren Hilfe der Nachweis erbracht werden kann, dass die am Äußeren erkennbare Programmänderung sich auch im Inneren vorfindet. Dieselbe beginnt am oberen Ende der Oberwand über dem zweiten Gesimse und erstreckt sich auf die Kuppel und auf das dritte Geschoss des Äußeren. Sie gab sicherlich Anlass dazu, dass nachher die Nischen des zweiten Geschosses geschlossen wurden. Im ursprünglichen Projekte war gewiss dasselbe Halbkuppelprofil, jedoch mit zweiunddreißig Kassetten in jeder Zone angenommen worden, welches sich dem ganzen Aufbau einheitlich anpassen würde, und von welchem man vielleicht nur der Zahl sieben wegen abging. Ob eine andere Kuppel thatsächlich ausgeführt war, lässt sich nicht mehr beweisen, doch würde dieselbe ebenfalls in die Hadrianische Zeit fallen müssen.

Die Klammerlöcher der Tabernakelgiebel deuten auf Akroterien aus Bronze; die Sima der unteren Ordnung war sicher mit einem Gittermotiv geschmückt, während das Gesimse der oberen Ordnung eine Bekrönung gehabt haben mag. Die Kassetten zeigen Spuren einer Profildekoration, die vielleicht aus Bronze hergestellt worden war.

Über die Form des Pantheons des Agrippa wissen wir nichts. Hirt hat zwar schon den um ca. zwei Meter tieferen Boden gekannt und erwähnt, welcher jetzt wieder aufgedeckt wurde; er hielt ihn damals für den Boden des Caldariums der Agrippa-Thermen, eine Ansicht, die seither unhaltbar geworden ist.

Als weiteres Ergebnis dieser Studien muss betont werden, dass es Herrn Dell gelungen ist, das alte Fußbodenmotiv des Saales der sogenannten Agrippa-Thermen zu ermitteln, ebenso wie die Eindeckung dieses Saales durch Kreuzgewölbe (vielleicht in Verbindung mit Stichkappen) zu konstatiren.

Dadurch wird die Rekonstruktion von *V. A. Blavette* in den Mélanges archéologiques 1885 I zur freien Phantasierekonstruktion von keinem wissenschaftlichen Werte. Der obere Teil der Agrippa-Thermen war innig mit dem Pantheon verbunden und gleichzeitig, so dass dieselben dadurch ebenfalls wenigstens in den oberen Teilen, die leider nicht mehr vorhanden sind, in eine spätere Zeit gerückt werden. In welche Zeit die unteren Partieen gehören, das muss erst durch Untersuchungen an diesem Denkmal ermittelt werden.

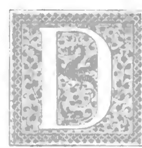
Die Einbauten zwischen den Thermen und dem Rundbaue sind durch das Vorkommen der gleichen Stempel wie bei letzteren ebenfalls aus der Zeit Hadrian's. Sie weisen auch ein geändertes Bauprogramm auf, was zu der die Vorhalle betreffenden Behauptung ganz gut passt, und welche ebensowohl wie alle anderen durch genaueste Untersuchungen keiner Änderung fähig sind, sobald man den Sachverhalt an Ort und Stelle in Augenschein nimmt.

Da nun Herr Dell schon im Jahre 1890 sowohl an das kaiserl. deutsche Institut in Rom als auch an die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien über seine Entdeckungen in vollkommen präziser Weise berichtete, so gebührt ihm allein die jetzt von anderen ihm streitig gemachte Priorität. In Wien wurden seine Arbeiten seit dem Studienjahre 1891/92 den an der k. k. Technischen Hochschule gehaltenen Vorträgen über antike Baukunst eingefügt. Bei dem jüngsten Philologentage in Wien hielt Dell über seine Ermittelungen einen beifällig aufgenommenen Vortrag. Sein bestimmter Ausspruch in Rom sichert ihm volles Anrecht auf alle seine ihm jetzt bestrittenen Errungenschaften.

MAX LIEBERMANN.

VON *LUDWIG KAEMMERER.*

II.



DEN Freilichtmaler ohne Furcht und Tadel lernen wir dann 1881 in dem „Altmännerhaus in Amsterdam“ (s. Zeitschr. f. b. K., Bd. 23, S. 288) kennen. Die städtischen Armenanstalten, Schöpfungen echt holländischer Mildherzigkeit, zählen mit Recht zu den Sehenswürdigkeiten der Amstelstadt. Das Oude Mannenhuis, an der Nieuwe Heerengracht und Binnenamstel gelegen, mit seinen schattigen Laubgängen und friedlichen Ruheplätzchen, hat es Liebermann besonders angethan. Da sehen wir die von Alter und Sorgen gebeugten Gestalten in der Mittagssonne, die ihr Licht durch die Laubzweige spielen lässt, auf langen Bänken ausruhen. Stumm hängt ein jeder seinen Gedanken nach, die Bilder einer besseren Vergangenheit ziehen an der Erinnerung vorüber, fast alle scheinen von dem gleichen Empfinden bewegt, und doch — welche Fülle individuellen Lebens in jedem dieser markanten Köpfe! Eine gewisse Reputierlichkeit zeichnet die meisten trotz ihrer uniformen Tracht aus, einzelne haben sich aus besseren Zeiten noch ihre Alluren bewahrt, nur wenige fühlen das Bedürfnis, sich einander mitzuteilen. Was gebe es auch viel Mitteilenswertes in dem gleichförmigen Dasein des Altmännerhauses? Freilich, die Politik hat ihren Weg auch in diese Abgeschiedenheit gefunden: ein bärtiger Greis liest in der Zeitung und um ihn hat sich eine neugierige Gruppe gebildet, andere schmauchen teilnahmlos aus ihrer mit Kanaster gestopften Thonpfeife, die mit der weißen Binde und der flachen Schirmmütze gewissermaßen mit zur Uniform gehört. Das Ganze ein Bild heiterer Friedfertigkeit, überstrahlt von der warmen Mittagssonne, die ihre Kreise auf den sauber gepflegten Kiesweg malt. — Ein andermal schildert uns Liebermann die Frauenabteilung derselben Anstalt in jenem farbenleuchtenden Bilde, das auf der Berliner internationalen Ausstellung von 1891 seine Kunst vertrat. Auch hier hat die Sonne die Alten mit ihrem Strickstrumpf hinausgelockt; an

Als
tont wer
alte Fu
Agrippa
deckung
in Verbi

Dac
vette in d
Phantas
lichen
war in
zeitig,
in den
sind, i
Zeit d
durch
werde

D
Rundl
Stem



dem schmalen Rain, der das Haus von den in voller Blütenpracht prangenden Einzelgärtchen trennt, wärmen sie ihre steifen Glieder. Man glaubt die stille Wärme des Sommernachmittags selbst zu verspüren, die alles umfängt und die stumpfe Resignation der Mütterchen nur als behagliches Selbstgenügen erscheinen lässt. Muss ein Künstler, der so überzeugende Töne findet, nicht selbst mit diesen Geschöpfen empfinden, ist es denkbar, dass er allein aus kühler Berechnung der malerischen Wirkung heraus zu solchen warmherzigen Schilderungen die Kraft findet? Oder er führt uns vor das katholische Waisenhaus, wo die Mädchen in ihrer kleidsam-sauberen Tracht über ihre Näherei gebückt dasitzen, während andere im Schatten der Bäume lustig plaudernd umherwandeln. Wunderbar ist auch hier die Tiefe des Raums, das Licht- und Luftleben wiedergegeben und jede Bewegung mit erstaunlicher Schärfe beobachtet. Freilich ist nichts beschönigt, den Köpfen kein sentimentaler Liebreiz aufgeschminkt. Diese Geschöpfe scheinen nicht zu ahnen, dass sie gemalt werden, so unbefangen und frei geben sie sich in Wesen und Gebahren. Erst unlängst hat Liebermann wieder einen verwandten Vorwurf behandelt: die Mädchen des Bürgerwaisenhauses in ihren schwarz-rot — aus den Wappenfarben der Stadt — zusammengesetzten Jacken, die in dem schönen Park der Anstalt sich ergehen. Das Bild, das bei Schulte in der diesjährigen Elferausstellung uns begegnete, verrät jener älteren Arbeit gegenüber einen weiteren Fortschritt der Freilichtmalerei. Blendender Sonnenschein umleuchtet die Gestalten, tanzt auf dem Kiesboden, rieselt über das Laub der Gesträuche; der Hintergrund ist voll belichtet und hat trotzdem nichts an Tiefe verloren, die Gruppen des Vordergrundes setzen sich scharf und kraftvoll ab, die allgemeine Helle vermeidet jede Eintönigkeit, die zartesten atmosphärischen Tonwerte behalten vollständig ihre Selbständigkeit und Klarheit, die Schatten trotz der pastosen Malweise ihre Durchsichtigkeit. Schon als Licht- und Luftstudie allein betrachtet bietet das Bild reichste Anregung. Die hier sich bekundende Feinfühligkeit des Auges bedurfte zu ihrer Ausbildung ebenso unermüdlicher Beobachtung und rastloser Experimente, wie die Sicherheit der Hand. In der 1882 in München gemalten Schusterwerkstatt, die durch Halm's geistreiche Radirung in den Graphischen Künsten bekannt ist, sehen wir ihn noch mit dem Problem der Lichtverteilung ringen; eine gewisse Unruhe und kleinliche Zerrissenheit von Licht und Schatten beeinträchtigt die Wirkung des Ganzen. Auch der „Münchener Biergarten" (1884) und die in demselben Jahre entstandene „Weberwerkstatt" lassen die Unrast des Experimentators deutlich erkennen. Bei weitem reifer tritt uns seine Kunst in der großen „Bleiche" entgegen, die zu den hervorragendsten Leistungen seines Pinsels zu zählen ist. Farbensaftigkeit und ausgeglichene Lichtführung vereinigen sich in diesem Werk zu harmonischem Gesamteindruck. Im allgemeinen darf man sagen, dass Liebermann im Interieur weniger glücklich ist als in der staffirten Landschaft. Es macht den Eindruck, als fühle sich seine breite Technik beengt durch den geschlossenen Raum, wo es gilt, unbestimmte Zwischentöne subtil herauszuarbeiten, wo die Feinheit der Durchführung nicht selten Kraft und Unmittelbarkeit des ersten Entwurfs zu ersetzen vermag. Oft haben seine Innenscenen einen etwas leblosen kreidigen Ton, das Bemühen, die gedeckten Tonwerte richtig zu geben, führt ihn nicht selten zur Missfarbigkeit. Als Ausnahmen dieser Regel seien die für die Berliner Nationalgalerie erworbenen Hanfspinnerinnen (Motiv aus Laren bei Hilversum, 1887) und die „Strickende Alte" der Galerie Maitre in Paris (Stichradirung von A. Krüger in dem XV. Bande der Graphischen Künste) genannt. Frei von aller Beklommenheit, sicher in seinen Mitteln dagegen fühlt sich Liebermann auf den Dünen der Zuydersee, in den weit sich dehnenden Niederungen und Poldern Nordhollands. Das Flachland, über dem sich eine warmfeuchte, seedunstgeschwängerte Atmosphäre mit grauen Nebelwolken lagert, wo das Auge weit und breit hinausschweift bis zu den sanften Hügellinien des Horizonts, die Landschaft Albert Cuyp's, Jan van Goyen's und Jacob Ruysdael's hat es ihm angethan. Nicht weniger das friedlich harmlose, bis zur plumpen Schwerfälligkeit bedächtige Leben der friesischen Landbauern und Fischer, dieser Vettern der normännischen Bauern Millet's; ihr Treiben, ihre Sorgen, ihre Erlebnisse bewegen seine künstlerische Phantasie. Da treffen wir die weibliche Jugend beim Netzeflicken, die Kuhmagd auf dem Wege zur Weide, die Ziegenhirtin mit ihren Schutzbefohlenen, die träumerische Schäferin auf der Düne, die Schifferfrau beim Wäschetrocknen, lauter schlichte, belanglose, scheinbar uninteressante Motive, die erst Leben und Stimmung erhalten für das Auge des Malers, die erst durch die packend lebendige Schilderung in Farben, durch die Vermittelung einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit den Beschauer zu fesseln vermögen. Denn jede Kunst bedeutet der Natur gegenüber Konven-

tion und auch die wörtlichste Wahrheit kann persönlicher Vermittelung nicht entbehren. Wie erfüllt nun Liebermann diesen Beruf des künstlerischen Mediums? Wer unsere Rührung und Teilnahme mit pathetischem Schwunge zu gewinnen sucht, uns vom Himmel durch die Welt zur Hölle führt, den Sturm der Leidenschaften wüten lässt, hat leichtes Spiel. Wer dagegen mit naiver Darstellung des schlichten, von Not und Armut eng umzirkten Daseins den Weg zu unserem Herzen findet, wie Liebermann, dessen Können, dessen Kunst sollten wir höher stellen und bewundern, statt ihn als unfreien Sklaven einer naturalistischen Schrulle zu verkleinern und zu missachten. Und wer wollte sich dem Eindruck eines Bildes, wie es die „Netzflickerinnen“ im Besitz der Kunsthalle zu Hamburg sind, entziehen? Auf einer weithin sich dehnenden Heide mit hohem, in sanften Hügellinien abschneidendem Horizont, über die ein heftiger, Wolken zerfetzender Wind streicht, sehen wir die Fischerfrauen und Mädchen bei ihrer mühseligen Arbeit hockend; von dieser scheinbar unpersönlichen Menge löst sich im Vordergrunde stehend eine weibliche Gestalt ab, deren Gewand zerzaust wird vom Sturme, gegen den sie sich mit dem ganzen Gewicht ihres Körpers anstemmen muss. Eine machtvolle Figur, blondhaarig, den träumerisch-traurigen Blick des schönen Kopfes ins Unabsehbare gerichtet — eine Heldin im Fischergewande. Es lebt ein sieghafter Heroismus, ein gewaltiger kühner Wille in dieser selbstgewissen Gestalt, die damit um so kräftiger aus ihrer ärmlichen Umgebung herausgehoben wird. Weiter im Mittelgrunde verstärken einzelne aufrecht stehende netzspannende Frauen den Eindruck der unendlichen Weite des Raumes. Das Ganze umrahmt von dem trostlosen Graugrün des bewölkten Himmels, den nur am Horizont ein schmaler Lichtstreif aufhellt, eingetaucht in jene wehmütig-ernste



Schweinefütterung. Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

Stimmung, in die uns der Anblick einförmiger Natur zu versetzen pflegt, und doch mächtig bewegt durch den tobenden Kampf der Elemente. Man meint die scharfe salzige Seeluft zu verspüren, die hier mit wunderbarer Kunst durch das Medium der Farbe uns vorgezaubert wird. Und mit welcher erstaunlichen Sicherheit sind die einzelnen Gestalten in den Raum gestellt, wie knapp und fest ist die Mache des Bildes! Freundlicher ist der Grundton der Stimmung in der „Holländischen Dorfstraße" (1888 gemalt), im Besitz des Herrn W. von Seidlitz in Dresden. Auf dem Wege zur Weide hat eine Kuhmagd auf der Dorfstraße Halt gemacht, um mit einer anderen Dorfschönen, die auf einem Karren Viehfutter heimführt, zu plaudern. Weiter links im Mittelgrunde ein Pferdekarren, dem eine Kuh nachtrottet, rechts eine Baumgruppe mit dem Durchblick in den wäschebehangenen Vorgarten einer Dorfhütte. Auch in diesem Bilde übt das atmosphärische Leben einen mächtigen Reiz auf den Beschauer aus. Ein fruchtbarer Sommerregen hat das Land erquickt, die Wasserlachen des Weges spiegeln die Gestalten wieder, auf dem Laub der Bäume liegt der feuchte Glanz der letzten Regentropfen, das gackernde Hühnervolk hat sich wieder hinausgewagt und pickt im Grase Regenwürmer und andere delikate Nahrung auf. Auch die Kuh, welche das kräftige Landmädchen am Stricke führt, kann sich eine kleine Vorfreude der Weide bereits am Wege nicht versagen und zerrt ihre Führerin ungeduldig vorwärts. Links im Hintergrunde aber öffnet sich der Blick auf die weiten dunstigen Wiesenflächen und Triften der Niederung. Der keusche Reiz der vom Regen erfrischten Natur tritt uns in voller Ursprünglichkeit entgegen, kräftiger Erdgeruch scheint der Schilderung zu entströmen. Zola's Wort,



Feldjatendes Bauernpaar. Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

das Kunstwerk sei nichts anderes als ein „coin de la nature vu à travers d'un tempérament", kann nicht treffender illustrirt werden als durch solche Schöpfungen. Ihnen reiht sich die ganz im Geiste Millet's empfundene Schafhirtin in den Dünen (vgl. Unger's Radirung in diesem Heft), die grandios silhouettirte Ziegenhüterin in der Münchener Pinakothek (in einer Radirung Halm's in den Graphischen Künsten reproduzirt), die Kuhmagd auf der Waldwiese (in der Elferausstellung bei Schulte 1892), die holländische Seilerei und das von Liebermann selbst nach einem Pastell radirte Hirtenmädchen auf der Weide an. Überall dieselben ernsten Grundtöne, einfache Größe der Auffassung, die Absicht, das Ganze in seinen wichtigsten Zügen überzeugend und wirkungsvoll festzuhalten, überall die gleiche Nachlässigkeit im Beiwerk, die gleiche nervöse Hast der Ausführung. „Nicht das sogenannte Malerische, sondern die Natur malerisch aufzufassen, ist's, was ich suche, die Natur in ihrer Einfachheit und Größe ohne Atelier- und Theaterkram und Hadern — das Einfachste und das — Schwerste!" schrieb der Künstler einmal. Und Millet, sein großes Vorbild, gebraucht gelegentlich den drastischen Vergleich: „Wenn ein Schneider einen Paletot zu machen hat, muss er zur Beurteilung des guten Sitzens auf einen gewissen Abstand von seinem Objekt zurücktreten. Derjenige, der sich darauf beschränkte, einen schlechtsitzenden Paletot durch schöne Knöpfe zu retten, würde sich vergebene Mühe machen." Das ist auch Liebermann's Standpunkt seinen Vorwürfen gegenüber, nach diesem Plane schneidert er seine Bilder zusammen. Freilich giebt es ja auch unter den Kunstfreunden Gigerln, denen die schöne „Boutonnerie" höher steht, als Schnitt und Sitz der Kunstkleider. Sie müssen sich schon an die zahlreichen Boutonniers unter den Malern halten. Von diesen braucht man keineswegs gering zu denken: in gewissem Sinne darf man sogar Adolf Menzel zu ihnen zählen. Sein malerisches Empfinden, seine Art, die Dinge unter das Mikroskop geistreichen Verstandes zu nehmen, setzt allerdings eine andere künstlerische Organisation voraus, als sie Liebermann besitzt. Deshalb hat dieser mit den Werken, die ohne Zweifel unter Menzel's Einfluss stehen, wie der „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich im Walde bei Kösen", der Zeichnung „Kinderspielplatz im Berliner Tiergarten", dem holländischen Marktbilde der Münchener Ausstellung von 1891 — das Münchener Bierkonzert dürfen wir vielleicht auch dazu rechnen — nicht eben reüssirt. Für liebenswürdige, prickelnde Causerie fehlen ihm die malerischen Ausdrucksmittel ebenso wie für harmlosen Humor, so sehr ihm beide Gaben als Mensch eigen sind. Die Großzügigkeit stört hier als ungefüge Plumpheit, man fühlt aus diesen Werken das Gequälte, Unfreie heraus. Man möchte ihm mit Lionardo zurufen: dico alli pittori, che mai nessuno debbe imitare la maniera dell' altro, perchè sarà detto nipote e non figluolo della natura, in quanto all' arte.

Die Frage: „Was kann Max Liebermann?" wäre nur halb beantwortet, wenn wir die Antwort allein aus seinen vollendeten Ölbildern herauslesen wollten. Der Zeichner, der Pastellist, der Radirer Liebermann enthüllt uns erst ganz die Tiefen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Eine so nervöse, so bewegliche Natur wird in der Technik am glücklichsten und unmittelbarsten schaffen, die jeder Regung der Phantasie am willigsten nachgiebt, ja zum Festhalten flüchtiger Einfälle geradezu auffordert. Selbst die breiteste Ölmalerei, die keckste Pinselführung verlangt, dass das Urteil dem Werke vorauseilt. Die intimste, frischeste Inspiration lässt sich nur in der Skizze festhalten. Welche Fülle von Aufschlüssen gewähren uns Rembrandt's Zeichnungen und Radirungen, der Maler Rembrandt wird oft erst durch sie verständlich. Gleich Rembrandt bekennt sich auch Liebermann zu dem Grundsatz, dass „een stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft". Und von seinem Eigensinn in dieser Hinsicht, seiner „Koppigheid", wie der Holländer sagt, ließen sich zahlreiche Anekdoten erzählen. Für die Illustration dieses Aufsatzes sind besonders Zeichnungen Liebermann's benutzt worden, und man darf getrost behaupten, dass an ihnen sich die Ziele seines Strebens genau so gut, wenn nicht besser erläutern lassen, als an den Gemälden seiner Hand. Betrachten wir z. B. das „Feldjätende Bauernpaar" (S. 281)! Was fehlt ihm zur Bildwirkung? Die Tiefe des Raums hat der Künstler mit wunderbarem Geschick in der schlichten Schwarzweißtechnik zu geben verstanden; die Gestalten lösen sich körperhaft los, die flüchtige Andeutung der Vegetation mit einigen rapiden Kreidestrichen bekundet erstaunliche Treffsicherheit für Tonwerte. Die Luftperspektive, das Verschwimmen der zurückliegenden Landschaftsgründe, das einförmige lichte Grau des Himmels, alles schließt sich zu einer einheitlichen Wirkung zusammen. In dem „Wirtshause an der Landstraße" wiederum überrascht uns die mit wenigen Weißhöhungen erzielte lebendige Lichtführung, die Son-

nigkeit und luftige Tiefe. Bei aller Flüchtigkeit und Leichtigkeit der Strichführung steht alles klar und fest im Raum, jeder Lichtfleck sitzt an der rechten Stelle. Dem emsigen Beobachter momentaner Haltung und physiognomischen Ausdrucks begegnen wir in den drei Figurenstudien, die in gelungener Reproduktion diesen Blättern beigegeben sind. Die Frau mit dem schlafenden Kinde, die uns wie dem Skizzenbuch eines altholländischen Meisters entnommen anmutet, ist besonders charakteristisch für dieses ruhelose Nachspüren, das sich nicht genügen lässt mit dem ersten mühelosen Entwurf, das die verschiedenen Stadien des erschlaffenden Gesichtsausdruckes im Kopf des schlummernden Kindes festzuhalten sucht, überallhin seine Fühler ausstreckt und immer wieder von neuem ansetzt. So skizzirte auch Rembrandt; ich erinnere nur an die auch gegenständlich verwandten Studien des Meisters im Besitz des britischen Museums, Heseltines Bonnats und des Stockholmer Kabinets (Lippmann 114, 173a, 131 u. 45). Die Rinderweide erscheint wie eine Spezialstudie für die Bewegungsmotive weidenden Viehes. Es kommt dem Künstler nicht darauf an, den Kontur des Tierleibes zu entstellen, wenn nur das energische Vorstrecken des Halses recht scharf und charakteristisch zum Ausdruck gebracht wird. Auch jene köstliche Kreideskizze, eine Schafherde auf dem Heimweg, die unser Mitarbeiter Graul seiner Liebermann-Studie in den Graphischen Künsten in gelungener Photogravüre beigegeben hat, sei hier erwähnt. So ließen sich unzählige Beispiele aus seinen Studienmappen heranziehen, die uns die elementare Vehemenz im Kunstschaffen Liebermann's belegen. Neuerdings hat er sich mit großem Eifer auch der *Pastelltechnik* zugewendet und an dieser merkwürdigerweise seinen Farbensinn neu belebt. Seine pastellirten Landschaften zeigen eine ungewöhnliche Tiefe und Leuchtkraft der Töne, eine Freude an ungewöhnlichen Beleuchtungseffekten und Farbenzusammenstellungen, die bei dem Vorkämpfer der Tonmalerei überrascht. Saftige, im hellen Licht gesehene Töne überwiegen und mit großer Meisterschaft versteht er die kreidige Stumpfheit des Malmittels zu überwinden. Wir nennen nur eine holländische Abendstimmung (im Pariser Kunsthandel) und die jüngst bei Gurlitt ausgestellte Schweinefamilie mit zuschauenden Kindern. Auch seine *Porträts*, die seit zwei Jahren die Aufmerksamkeit der Besucher unserer Kunstausstellungen lebhaft beschäftigen, sind vielfach in Pastell ausgeführt. Möglich, dass hier die Werke der jungen Schweden und Schotten, ihre schillernde Strichelmanier die Anregung geboten haben. Auch im Bildnis bewährt sich Liebermann als der stürmisch kecke Eroberer der Wahrheit, als scharf und tief blickender Beobachter. Die erste Leistung, die für das Familienblatt Schorer's entworfene Kreidezeichnung Wilhelm Bode's (vgl. die ausgezeichnete Autotypie von Angerer und Göschl in dem schon mehrmals angezogenen Heft der Graphischen Künste), bedeutete einen durchschlagenden Erfolg: Haltung und Ausdruck bis in die Fingerspitzen hinein sind von überzeugender Wahrheit. Das charakteristische Profil des Schädels, die scharfen Gesichtszüge, zu nachdenklicher Kunstbetrachtung versteint, der Schnitt des Auges, das energische Kinn, alles spricht unmittelbar zu demjenigen, der den Leiter der Berliner Galerie zu kennen oder zu beobachten Gelegenheit fand. Ebenso gelungen ist das Bildnis seines Freundes Fritz von Uhde mit dem derben Knochenbau des kurzhaarigen Kopfes, aus dem unter breiter Stirn ein nachdenkliches Augenpaar herausblickt, der straffen militärischen Haltung, der energisch geballten Hand. Das Pastellporträt des Grafen Kayserlinck sowie das Brustbild des Berliner kunstsinnigen Professors Bernstein seien als weitere Belege für die Treffsicherheit Liebermann's angeführt. Im Auftrage der Hamburger Kunsthalle entstand 1892 das lebensgroße Porträt des ersten Bürgermeisters der Hansestadt, Dr. Petersen, gemalt in der breiten Manier von Frans Hals, voll unbarmherziger, aber überzeugender Lebenswahrheit; mit wenigen keck hingesetzten Pinselstrichen werden die großen charakteristischen Züge des Kopfes markirt, die altfränkische schwarze Amtstracht mit ihrem weißen Mühlsteinkragen giebt willkommenen Anlass, das kräftig modellirte, von Runzeln durchfurchte und von buschigem Weißhaar umrahmte Antlitz scharf herauszuheben. Gleich seinem Haarlemer Vorbild löst der Maler hier die etwas gebrechliche und jeden Anflug von Pose ängstlich vermeidende Greisengestalt von einem hellgrauen Hintergrunde ab, und doch gewinnt man vor dem Bilde in keiner Weise den Eindruck einer schrullenhaften Altertümelei, da jede Steifheit, jeder Hauch von Langeweile fehlt. Das Porträt — mag man auch über die Berechtigung dieser Auffassung eines Repräsentationsbildes streiten — ist in jedem Pinselzuge geistreich und verdiente deshalb nicht die kühl-ablehnende Aufnahme, die es in Hamburg fand. Als Probe echt Liebermann'schen Stils gebührt ihm sogar eine ganz hervorragende Stelle. Auch das diesen Zeilen in einer Photogravüre der Reichsdruckerei

beigegebene Bildnis, das die Züge Gerhard Hauptmann's verewigt, zählen wir zu den besten Leistungen unseres Künstlers. Die nachdenkliche Haltung, der charaktervolle Schnitt des Mundes, der klare, auf dem Beschauer ruhende Blick geben die Persönlichkeit des gefeierten jungen Dichters mit überraschender Treue wieder. Unlängst hat Liebermann den Leiter der chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei, Prof. Röse, in einem Pastellbilde gemalt, das sich den erwähnten Porträts vollwertig anreiht.



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

Nur noch wenige Zeilen seien dem *Radirer* Liebermann gewidmet. Erst seit wenigen Jahren versucht sich der Künstler auf diesem Gebiet mit der Unruhe und Unsicherheit, aber auch mit dem Glück eines genialen Experimentators. „All etching must be uncertain", schreibt Herkomer in seinen fesselnden Sladevorlesungen über Radirung und Schabkunst,



Gez. v. Max Liebermann. Lithographie der Reichsdruckerei

Kühe auf der Weide.

r
es
e
er
i-
as
h-
er
m
h-
Ein
ge
in
asi-
uer-
uns
oten
ngel
erei
the-
tän-
nur
tura-
eiung
r Zeit
gene
n in
lank-
einen
n, ist
Mann-
ngene

und bestätigt damit Ruskin's treffenden Ausspruch, dass die Ätzkunst immer ein „blundering art“, eine Zufalls- oder Glückskunst bleiben wird. Auch Liebermann hat sich mit Passion auf die Radirung geworfen, in unablässigen Versuchen sich abgemüht, und die ganze nervöse Hast seines Wesens spiegelt sich in diesen Blättern, die nicht wie mit der Radirnadel gerissen, sondern wie mit dem Kohlestift hingestrichen erscheinen. Selbst die breite Manier Le Gros' und Whistler's muss zart genannt werden gegen seine Nadelführung. Am ehesten lässt sich diese mit den Versuchen Joseph Israels' vergleichen. Eines seiner ersten und größten Blätter ist der in der Publikation des Berliner Vereins für Originalradirung erschienene „Kinderspielplatz im Tiergarten“. Noch etwas zaghaft in der Betonung der Gegensätze von Licht und Schatten, giebt sie doch eine gute Vorstellung von den Zielen, die sich Liebermann in der Technik Rembrandt's gesteckt hat: die Suggestion von Farbe und Ton durch die verschiedenartige Verbindung von Linien und Strichen. Dieselben Probleme, die er in der Kreidezeichnung zu lösen sich vorsetzte, beschäftigen ihn auch hier. Nur, dass ihre Lösung in der unberechenbaren Schwarzkunst wesentlich größere Schwierigkeiten bietet. Aber der Reiz, durch kühne Versuche zu neuen unvorhergesehenen Wirkungen zu gelangen, übt auf ihn, wie auf jeden echten Peintre-graveur eine unwiderstehliche Anziehungskraft. Als ihn die umständlichen Manipulationen der gewöhnlichen Radirung in der Vehemenz seiner Schaffensart hemmten, griff er unbedenklich zu jenem bequemen, wenn auch vom Fachtechniker als dilettantisch verachteten Verfahren der Radirung auf weichem Ätzgrund (vernis mou oder soft-ground): der durch Fettzusatz erweichte Ätzgrund wird mit einem dünnen Papier bedeckt und auf diesem die Zeichnung mit breitem Stift entworfen. Beim Ablösen des Papiers bleibt die weiche Masse an den eingedrückten Stellen am Papier haften und lässt den Grund nur an den Stellen unversehrt, welche im Abdruck weiß bleiben sollen. Es lässt sich auf diese Art, die auch beim Drucken Erleichterungen bietet, eine tonige Wirkung erzielen, die der Nadelradirung versagt sind, ohne dass man die schärfere Hervorhebung einzelner Linien völlig einbüßen müsste, da man bei fortgeschrittener Arbeit noch immer mit der Nadel nacheiseliren kann. Einzelne von Liebermann's gelungensten Blättern, wie das Hirtenmädchen auf dem Felde und der Sensenschärfer, sind so hergestellt. Der eigentliche Charakter der Radirung geht allerdings dabei verloren, diese Vernis mou-Arbeiten wirken eher wie Lithographieen und besitzen in den Schattenpartieen nicht jene reizvolle Durchsichtigkeit, die wir an der Radirung besonders zu schätzen gewohnt sind.

Den Druck seiner graphischen Arbeiten überwacht Liebermann mit größtem Eifer, und wenn er sich auch noch nicht zu Herkomer's Leidenschaft darin aufgeschwungen hat, der in Bushey Park sich eine eigene Presse hält, ja die Arbeit vom Zubereiten des Firnisses bis zum Trocknen der Blätter durchgehends eigenhändig besorgt, so zeigt er doch ungewöhnlich viel Verständnis für die ihm so ganz neue und deshalb besonders interessante Art künstlerischer Arbeit. Sein „Werk“ ist bis jetzt auf etwa zwanzig Blatt angewachsen und soll demnächst in vollem Umfange publizirt werden.

* * *

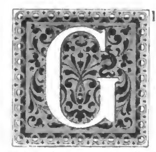
Unsere Schilderung Max Liebermann's und Dessen, „was er kann“, hat hier und da den Charakter einer Apologie angenommen. Man könnte meinen, es gelte einer Kunstrichtung das Wort zu reden, die sich erst noch zukünftige Ehren erringen soll; wer schärfer auf die Entwickelung unserer zeitgenössischen Kunst hinblickt, weiß indes, dass jetzt das rücksichtslose Streben nach unmittelbarer Natürlichkeit von den rastlos Vorstürmenden bereits wieder als vieux jeu zur Seite geschoben wird, nachdem eben erst der Sturm der Entrüstung einer gerechteren Würdigung dieser Strömung gewichen. Ein „chorus mysticus“ ist an der Arbeit, der das so lange zurückgedrängte Bedürfnis nach Übersinnlichem in der Kunst in überschwänglicher hysterischer Sensitivität zu befriedigen strebt. Aber diese Verinnerlichung und Vertiefung des Empfindens, die uns zum Teil in recht dilettantischer Kunstform geboten wird und an krankhaften Auswüchsen keinen Mangel leidet — ich erinnere nur an die Rosenkreuzerei eines Sâr Péladan in Paris mit ihren „gestes esthetiones“ — ist im letzten Grunde nicht die selbständige Äußerung einer positiven Kraft, sondern nur die Rückwirkung einer solchen, nämlich des Naturalismus. Unter denen aber, die an der Befreiung aus dem Bann überlieferter Typen in unserer Zeit mitgewirkt haben, indem sie sich eine eigene Kunstsprache prägten, wird Max Liebermann in allen Zeiten als einer der Tüchtigsten mit dankbarer Bewunderung zu nennen sein. In seinen Gestalten, mögen sie noch so ärmlich scheinen, ist nichts Morsches, nichts Verwaschenes, volle Mannhaftigkeit, eine durch Selbstgewissheit errungene

Selbstherrlichkeit spricht aus seinen Werken. Schon diese Gemütskraft, diese Festigkeit seines künstlerischen Charakters darf man als vorbildlich hinstellen für all die Zahmen und Seichten unter den Künstlern, die sich im Streben nach Anpassung an die modernste Kunstrichtung notwendigerweise aufreiben, sich selbst verlieren müssen. Ein bekannter Archäologe hat jüngst den Satz niedergeschrieben: „*Zum Glück* stehen die Kunsturteile nicht fest." Auch das Urteil über Liebermann's Können wird sicherlich viele Wandlungen erfahren: seine Standhaftigkeit, die Folgerichtigkeit und Ehrlichkeit seines Schaffens wird es niemals antasten.

DIE POLYCHROMIE IN DER GRIECHISCHEN PLASTIK.

VON *THEODOR BALLHORN*, GÖRLITZ.

(Schluss.)



ILT nun diese Forderung der Beseeltheit aber schon für die Idealgestalten der Götter, wie viel mehr wurde sie zur notwendigen Forderung für die aus dem wirklichen Leben genommenen plastischen Werke? Seine Studien zu diesen machte ja der Künstler bei den Übungen in den Gymnasien, bei den heiligen Kampfspielen zu Olympia. Hier war es, wo dem Bildner zuerst die Schönheit des Nackten in ihrem vollen Glanze aufging und zwar eine Schönheit im freiesten, kühnsten Schwung der Bewegung. Hier war es, wo der menschliche Körper zu einer Regsamkeit, zu einer allseitigen Gewandtheit herangereift war, wie er sie nur einmal erreicht hat und nur in Griechenland erreichen konnte. Da musste denn auch wohl die nachbildende Kunst eine ganz andere werden, einer ganz anderen Freiheit sich erfreuen dürfen, als sie von unseren Akademiefiguren und Gliederpuppen uns vorgegaukelt wird. Das Äußerste in Bewegung war für die griechische Kunst noch immer Natur, und nichts kam gewiss auf dem Kampfplatz von Olympia vor, in Sprung und Lauf, im Ringkampf und Faustschlag, was für den griechischen Meißel zu gewagt gewesen wäre. Nichts lag außerhalb des Bereichs des griechischen Künstlers, als der Tod der ägyptischen Ruhe; und nie bewunderten die Griechen ein Werk mehr, als wenn das Bild zu atmen, zu empfinden, zu leben schien. War doch ihr Kunstgenuss ein sympathisches Mitgefühl. Sie empfinden den Schmerz in der Wunde des Philoktet; sie forschen am sterbenden Fechter, wie lange er noch zu atmen hat, und glauben die Stimme des Betenden zu vernehmen. Als Paulus Aemilius den Tempel zu Olympia betrat, wurde er, wie Livius berichtet, von dem Anblick der Tempelstatue erschüttert, als sehe er den Jupiter selbst von Angesicht zu Angesicht. Die Statue des Läufers springt von der Basis nach dem Kranze empor, und selbst der Adler des Ganymed scheint zu fühlen, was er in den Klauen trägt. Die Bacchantin des Skopas ist von heiligem Wahnsinn erfüllt, jene Statue des Pythagoras würde sprechen, wenn sie nicht den schweigsamen Weisen darstellte, und jene Niobe leben, wenn es nicht die auf dem Grabe ihrer Kinder zu Stein erstarrte wäre.[1])

Zu allen Zeiten also suchte und verlangte das Auge des Griechen an seinen plastischen Werken den Schein des vollen Lebens, nicht nur das Götterbild sieht es durch und durch mit wirklichem Leben erfüllt. Das von allen Impulsen des wirklichen Lebens absehende, über ihnen stehende Ideal ist erst im Christentum entstanden, verdankt erst ihm sein Dasein. Die griechische Kunst dagegen hat im Sinnenleben ihren Odem, in physischer und seelischer Harmonie ihren Inhalt. Geistige Überschüsse und noch weniger einen Geist, der im Stoff gleichsam zur Miete wohnt, kannte sie nicht. So durften und konnten die Meisterwerke der Plastik auch in der Blütezeit der Marmortechnik nicht in ihrer vollen, durch nichts unterbrochenen Marmorblässe verbleiben; das vom Griechenauge in ihnen gesuchte Leben

1) Vgl. Plinius XXXIV, s. 14, p. 654. — Liv. XLV, 28. — Anthol. ed. Jac. IV, p. 185. Nr. 313. a. — Plin. h. n. XXXIV, s. 19, p. 656. — Anthol. III, p. 202. Nr. 34. — III, p. 201. Nr. 28. — IV, p. 181. Nr. 298. — I, p. 74. Nr. 75. —

forderte unbedingt auch äußerlich das Zeichen des Lebens, die Farbe.

Sicher aber durfte hierbei die Farbe nun nicht in der Weise zur Anwendung kommen, wie etwa bei den Wachsfiguren unserer Panoptiken; schon deshalb nicht, weil gerade hier der Schein des wirklichen Lebens gar nicht erreicht wird. Denn mag auch auf den ersten Blick eine solche Wachsgestalt uns durch ihr sprechendes Leben überraschen, betrachten wir sie nur eine kurze Zeit, so schwindet alles Leben und die unbewegliche Todesstarre blickt uns aus diesen übertünchten Gestalten an. Nein, in ganz anderer Weise nur konnte das auch ohne die Farbe in den griechischen Statuen schon pulsirende Leben durch sie verstärkt werden; und dies wird uns denn bestätigt, wenn wir nun zu der auch sonst so wichtigen Frage übergehen, wie die Griechen bei ihren Bildwerken die Farbe verwendeten, wie wir uns also hier die Bemalung zu denken haben. —

So mangelhaft nun auch unsere Anschauung hierüber trotz vieler Entdeckungen und Beobachtungen noch ist, so lässt sich doch manches als sicher nachweisen. Dazu verhelfen uns nicht nur ein paar Werke der ältesten Zeit; wichtiger noch ist dazu eine Reihe von Skulpturen aus der römischen Kaiserzeit, die durch die Gunst der Umstände besonders gut erhalten geblieben sind. Als eines der ältesten Werke griechischer Plastik ist ja das Grabmal des Aristion in Athen bekannt. In voller Rüstung steht der alte Marathonkämpfer, die Lanze in der Linken, wie zur Parade da. Mit der eingehenden Sorgfalt, welche die Werke der alten Kunst charakterisirt, ist selbst das kleinste Detail am Panzer angegeben, Stern und Löwenkopf auf der Schulterklappe, die Streifen und Säume mit ihren verschiedenen Ornamenten und Mustern nicht bloß sauber eingeritzt, sondern mit bunten Farben aufs zierlichste ausgeführt. Dem entsprechend waren auch Haar und Bart, Augen und Lippen durch Farben ausgezeichnet, und die ganze Figur hob sich auf einem kräftig roten Grunde ab.

In noch frühere Zeit führen uns zwei kleinere und zwei größere Giebelreliefs aus Porosstein, welche erst in den Jahren 1882, 1887 und 1888 auf der Akropolis in Athen ausgegraben wurden. In ihnen besitzen wir die ältesten auf uns gekommenen, vielleicht aus der Zeit des Solon stammenden Werke der einheimischen, attischen bildenden Kunst, Skulpturen, noch unbeeinflusst von der Technik, welche aus dem ionischen Asien über die Inseln des ägäischen Meeres in Attika eingeführt wurde. Besonders wertvoll werden nun diese Funde einmal dadurch, dass sie uns den älteren Brauch der Giebelverzierung durch Reliefs, noch nicht durch freistehende Figuren mit neuen, reichen Beispielen belegen, mehr noch für unsere Aufgabe dadurch, dass sie uns deutlich die Verbindung der Malerei mit der Bildhauerkunst zeigen; denn noch heute, nach etwa 2500 Jahren, sind die Farbenspuren auf der Gewandung und den Körperteilen der Figuren sichtbar, und mit aller Sorgfalt ist man bemüht, die so lange dem Licht entzogenen Farben, die zu verbleichen drohen, zu erhalten. Das eine dieser Reliefs nun zeigt uns den Kampf des Göttervaters Zeus gegen den Typhon, eine Personifikation der vulkanischen Gewalt, ein geflügeltes, in Schlangenleiber ausgehendes Ungeheuer mit drei bärtigen Köpfen und drei männlichen Oberkörpern.[1]) Der eine dieser Köpfe nun hat weißes Haar; an dem andern umrahmen blaues, über der Stirn steil emporstehendes Haar, blauer Kinn-, Backen- und Schnauzbart — daher wurde er von den Arbeitern Blaubart genannt — ein rotes Gesicht, dessen gelbes, mit grüner Iris und schwarzer Pupille bemaltes Auge, verbunden mit einem grinsenden Lachen, die ganze Erscheinung zu einer im höchsten Grade grotesken und abenteuerlichen stempeln. Am Leibe der Schlange wechseln Rot, Weiß und Blau miteinander ab. Der Reliefgrund ist farblos gelassen worden. So hat der Künstler hier ein farbenprangendes, aber durchaus kein naturwahres Bild geschaffen. Auch die bei denselben Ausgrabungen gefundenen lebensgroßen, archaischen Porträtstatuen, wahrscheinlich Priesterinnen der Stadtgöttin darstellend und gekennzeichnet durch Unproportionalität der Glieder, winklige Stellung der Augen, lange, ängstlich stilisirte Gewandung, zeigen grüne und rote Farbenspuren.

Diesen alten Werken steht dann die auch erst in neuerer Zeit in der Villa der Livia gefundene Marmorstatue des Kaisers Augustus gegenüber, welche die Spuren der ursprünglichen Bemalung noch in ungewöhnlicher Ausdehnung und Deutlichkeit zeigt. Als das Werk eines angesehenen Künstlers, als ein Bild des Kaisers, mit Meisterschaft zum Schmuck einer kaiserlichen Villa ausgeführt, wird gerade sie zu einem bedeutsamen Zeugnis. Dies umsomehr, da die Kunst zur Zeit des Augustus, im Gefühl der fehlenden Schöpferkraft, sich keine neuen

---

1) Die griechische Zeitschrift *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* bringt auch die polychromen Darstellungen in ganz naturgetreuer Weise zur Anschauung.

und großen Aufgaben stellte, auf Originalität der Auffassung verzichtete und vor allem nach Korrektheit der Formgebung, Eleganz der Darstellung und Meisterschaft der Technik strebte. Mit Bewusstsein wandte sie sich zu der vollendeten Kunst früherer Zeiten zurück und entnahm vorzugsweise der attischen Kunst ihre Vorbilder, welche man teils mit mehr oder weniger Freiheit und Geist nachbildete, teils zum Gegenstande des Studiums für Formgebung und Technik machte. Wenn also in dieser Zeit des korrekten Atticismus uns ein bedeutendes Werk der Skulptur in vollem Farbenschmuck entgegentritt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dass wir es nicht mit einer vereinzelten Kuriosität, nicht mit einer Neuerung zu thun haben, sondern die Tradition der früheren, namentlich auch der attischen Kunst anerkennen müssen.

Die reichlich und deutlich erhaltenen Farbenspuren dieser Statue zeigen nun die Tunika des Augustus karmesinrot, den Mantel purpurrot, die Fransen des Harnisches gelb; dagegen sind an den nackten Körperteilen keine Farbenspuren bemerkbar mit einziger Ausnahme der Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar lässt keine Farbe mehr erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, kolorirt. Die Schulterblätter sind jedes mit einer Sphinx verziert, unter welcher an einer Rosette ein Ring befestigt ist. Von den Figuren hält der aus blauen Wellen oder Wolken hervorragende Himmelsgott mit beiden Händen ein purpurfarbiges Gewand gefasst; der Wagen des Sonnengottes ist karmesinrot; vor ihm schwebt eine Frau mit ausgebreiteten blauen Flügeln; die Erdgöttin trägt einen Ährenkranz im blonden Haar. Apollo im karmesinroten Mantel reitet auf einem Greifen mit blauen Flügeln; die blondgelockte Diana im karmesinroten Gewand wird von einem braunroten Hirsch getragen. In der Mitte steht ein römischer Feldherr im blau und rot gefärbten Harnisch, karmesinfarbiger Tunika und purpurnen Mantel mit blauem Helm. Ein bärtiger Krieger in karmesinroter Tunika und blauen Hosen hält ein römisches Feldzeichen mit blau gemalten Insignien in die Höhe. Der Barbar rechts mit rotblonden Locken im purpurnen Mantel hält eine Kriegstrompete; die Figur links ist ebenfalls blond gelockt und mit einem blauen Mantel bekleidet.

Auch für die spätere Kaiserzeit fehlt es nicht an Beispielen polychromer Skulptur. Besonders lehrreich sind die in Herculanum und Pompeji an Skulpturen aller Art häufig wahrgenommenen Spuren der Färbung, weil sie einer bestimmt begrenzten Zeit angehören. Meistens sind sie auch hier nur noch an einzelnen Teilen erkennbar, wie die Vergoldung an den Haaren der Töchter des Balbus, einer Venusstatue und an einer im Angriff vorschreitenden Athene, von der man die Goldblättchen ablösen konnte; in Pompeji wurde die Hand einer Ceres mit vergoldeten Ähren und rotgefärbten Mohnstengeln gefunden. Am besten erhalten sind die Farben an der 1760 in Herculanum ausgegrabenen Artemis, einer feinen Nachbildung einer altertümlichen Statue. Ihre Haare sind vergoldet, wie die auf dem Stirnband aufgesetzten Rosetten. Das Obergewand ist von einem roten, mit einem weißen Ornament verzierten, durch Goldstreifen begrenzten Saum eingefasst, der Chiton hat unten, am Hals und an den Ärmeln einen rosenroten Saum. Die Riemen, mit denen die Sandalen gebunden sind, das Band, an welchem der Köcher hängt, sind durch verschiedenes Rot ausgezeichnet, auf dem letzten durch weiße Punkte auch die Buckeln angegeben. Dass auch in Griechenland in späterer Zeit dieselbe Sitte beibehalten wurde, lehren manche Beispiele. So wurde in Athen im Odeum des Herodes Atticus ein Kopf gefunden, dessen Pupillen, um einen eigentümlichen Effekt hervorzubringen, von Bernstein eingesetzt waren. Ein spätes Epigramm preist eine Statue der Daphne, in welcher die Verwandlung in einen Lorbeerbaum nicht nur durch die Verschmelzung der Formen, sondern auch durch die entsprechenden Farben meisterlich ausgedrückt gewesen sei.

Nach diesen Beispielen und der damit übereinstimmenden Überlieferung hat sonach die Farbe sicher nicht die Aufgabe, der Bildsäule erst zum Leben zu verhelfen. Wenn der Lebensodem nicht schon in dem Marmorwerk an sich pulsirt, so kommt er auch durch die Farbe ebensowenig in dasselbe hinein, wie in die Wachsfigur. Auch darauf ist es nicht abgesehen, die eigentümlichen Effekte der eigentlichen Malerei mit denen der Skulptur in Konkurrenz zu setzen, sondern sie soll wie in der Architektur so auch bei dem Bildwerke nur die charakteristischen Wirkungen der Plastik noch erhöhen. Soweit es nun zu diesen Wirkungen gehört, dass die Statue dem Beschauer auch mit innerem Leben entgegentritt, hat sie auch hierzu beizutragen. Daher ist die Malerei nicht schattirt, da die Skulptur diese Wirkung schon durch ihre Formen hervorbringt; reine Farben in beschränkter

Auswahl — rot, blau und gelb oder Vergoldung kamen, wie bei der Architektur, vorzugsweise zur Anwendung — sind nebeneinander gesetzt, und offenbar war eine dem Auge wohlthuende, harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symmetrischen Abwechslung verteilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Außerdem sollte aber der Reiz, welchen die durch die Farbe ausgezeichneten Teile übten, auch zu einer leichteren und präziseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermaßen zur Gliederung und Übersicht geleitet. Besonders wurde das mit Farbe bedacht, was als mehr äußerliches Beiwerk gilt: Gewänder und Beschuhung, an den Kleidern wieder Einfassungen und Säume, Waffen und Stäbe, Kranz und Binden, Schmuck und Geschmeide. Auch am menschlichen Körper sind es gewisse Teile: Haupt- und Barthaar, Augen und Lippen. Sicher hat bei dieser Behandlungsweise die altüberkommene Tradition stark mit eingewirkt, die nach der Weise griechischer Kunstentwickelung nicht beseitigt, sondern immer nur umgebildet und verfeinert wurde. Denn auch wo die Plastik in Metall durch Verwendung von Gold, Silber, rotem Kupfer neben der Bronze eine Polychromie zur Geltung bringt, sind es dieselben Teile, welche dadurch hervorgehoben werden. Ja dasselbe System lässt sich noch in der Art, wie auf den bemalten Thongefäßen bunte Farben zur Ausschmückung verwandt sind, nachweisen. Dieselben Accessorien, dieselben Teile des Körpers werden auch hier durch besondere Farbe ausgezeichnet.

So steht uns, so mangelhaft unsere Anschauung von der Polychromie der antiken Bildwerke auch noch ist, doch in den Hauptzügen hiernach ein ziemlich deutliches Bild davon vor Augen. Die geschichtliche Forschung hat hier nun zwar nur die Feststellung des Thatsächlichen ins Auge zu fassen; sie darf bei ihren Untersuchungen nicht darnach fragen, ob sie dadurch ästhetische Empfindungen und Anschauungen beleidigt. Hat die geschichtliche Forschung aber ihre Arbeit gethan, so dürfen wir denn doch wohl auch fragen, ob solche bemalte Bildwerke nun noch schön genannt werden können, ob sich die Griechen hier nicht eine Geschmacklosigkeit zu schulden kommen ließen.

Doch sind nicht die Griechen gerade in allem, was schön ist, Muster und Lehrmeister für alle anderen Völkern gewesen und geworden, finden wir nicht ihren Schönheitssinn überall sonst in einer Weise bethätigt, wie bei keinem anderen Volke? So kann wohl auch die Anwendung der Farbe bei ihren Marmorwerken nicht so vernichtend für deren Schönheit gewirkt haben. Sind doch gerade von Meistern, die als die edelsten Repräsentanten schöner Marmorskulptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles Nachrichten erhalten, welche beweisen, dass auch sie die Farbe nicht verschmähten. Von einem der gepriesensten Werke des Skopas, der in enthusiastischer Aufregung mit flatterndem Haar dahinstürmenden Bacchantin, welche ein in der Raserei zerrissenes Böcklein in den Händen trug, wird ausdrücklich hervorgehoben, wie die Wirkung der Skulptur durch die Farbe erhöht werde. Bedeutsamer ist hier eine Äußerung des Praxiteles. Auf die Frage, welchen seiner Werke er den Vorzug gebe, erwiderte er, denjenigen, an welchen Nikias die Malerei ausgeführt habe. Wenn ein Bildhauer wie Praxiteles solches Gewicht auf die Mitwirkung des Malers legte, musste ihm doch die Farbenwirkung als ein wesentliches, von ihm bestimmt berechnetes Moment der Totalwirkung erscheinen; und wenn ein namhafter Maler, wie Nikias, es nicht verschmähte, Hand an die Bemalung von Statuen zu legen, so musste dies denn doch ebenso eine Aufgabe sein, bei welcher ein Künstler seinen Geschmack und gebildeten Sinn für Harmonie der Farbe und ihr Zusammenstimmen mit der Skulptur bewähren konnte. Und auch alle späteren Berichterstatter, welche diese Meisterwerke noch mit eigenen Augen sehen durften, kommen ja nur in begeistertem Lobe für dieselben überein; nirgends begegnen wir bei ihnen auch nur der geringsten Andeutung, dass sie an der Buntheit derselben Anstoß genommen hätten.

So darf uns diese Buntheit ihrer Bildwerke an dem Geschmack der Griechen denn doch wohl nicht irre werden lassen; im Gegenteil, der Umstand, dass die sonst in Geschmackssachen so feinfühlenden Griechen uns hier als Barbaren erscheinen, legt uns die Frage nahe, ob wir denn wirklich so berechtigt sind, dies Bemalen von Marmorbildern so unästhetisch zu finden, ob es nicht an uns liegt, wenn wir hier so anders als die Griechen empfinden. Und da müssen wir dann bei einiger Überlegung wohl sofort zugeben, dass uns etwas fehlt, was die Griechen in hohem Maße besaßen und vor uns voraus hatten, nämlich einen ausgebildeten Farbensinn, eine immer rege Farbenfreudigkeit. Woher sollten wir denn auch einen solchen Farbensinn gewinnen? Unsere den größten Teil des Jahres hindurch in Winter-

schlaf erstarrt daliegende Natur lässt uns die Farbenpracht des Orients nicht ahnen; und kommt dann endlich der Frühling mit seinem frischen Grün und seinem Blütenkranz, so wird uns auch sein Genuss nur zu oft durch unsere mit Rauch und Nebel erfüllte Luft verkümmert. Und dieser unserer Natur entspricht ja nun auch unsere so trostlos farbenöde Kleidung. Gerade sie zeigt uns unseren Mangel an Farbensinn recht deutlich; wie oft verletzen nicht schon helle, leuchtende Frauengewänder unser Auge und müssen dies thun, weil sie in unsere trübe Atmosphäre und farblose Natur nicht hineinpassen. Nur im lichtdurchflossenen Festsaal und in sonnenbeschienener Sommerlandschaft ergötzt sich auch unser Auge an Gestalten, die in hellfarbigen Gewändern sich leicht und heiter bewegen.

Aber nicht nur unser Mangel an Farbensinn lässt uns Anstoß nehmen an bunten Marmorgestalten, dazu trägt noch bei, dass der Marmor bei uns eine ganz andere Rolle spielt, als in Griechenland. Schon durch ihre Seltenheit erhalten Marmorwerke für uns einen viel höheren Wert als für den Griechen. In Griechenland war auch der Bewohner einer kleinen Stadt von Jugend auf an den Anblick von Marmorgestalten gewöhnt; sie gehörten zu der Welt, in der er aufwuchs. Bei uns kennt, abgesehen von den kleinen Residenzen, nur der Großstädter den Anblick von Marmorbildern von Kindheit auf; aber das rastlose Treiben der Großstadt giebt ihm wieder weder Zeit noch Muße zu ruhigem Betrachten und Genießen derselben. Daher dann auch der mächtige Eindruck, wenn einmal in einer weniger lebendigen, kleineren Stadt ein Marmorwerk aufgestellt wird; auch ein an wirklichem Kunstwert sehr geringes Werk ist dann schon das Entzücken der städtischen Bevölkerung; die fein polirte, lichteinsaugende und darum auch wieder lichtausstrahlende weiße Marmorfläche ist schon an sich ein Genuss für unser Auge, den wir uns durch farbige Bemalung nicht verkümmern lassen wollen. Dazu verhilft ja auch erst unser Norden mit seinem gedämpften Licht dem Marmor zu seiner ganzen Macht. Bescheint auch bei uns einmal die Sonne eine Marmorgestalt mit ganzer, ungebrochener Leuchtkraft, so bekommt der Marmor auch hier schon etwas Stumpfes und Kalkiges. Viel stärker umleuchtet ja nun die griechische Sonne die im Freien aufgestellten Statuen, so dass sie die feineren Konturen verwischt und das Ganze mehr oder minder nur zu einem großen Lichtfleck werden lässt. Sollte da die volle Schönheit des Marmors zur Geltung gebracht werden, so konnte dies, wenn die Statuen im Freien standen, nur durch die Farbe bewirkt werden; standen sie aber in der nur schwach erleuchteten Tempelcella, so wurde auch hier die Färbung wieder nötig, um eine stärkere Schattirung hervorzubringen und die plastische Rundung der Gestalten zu verstärken. In dem gedämpften Licht unserer Atmosphäre dagegen ist die Farbe durchaus nicht nötig; hier reicht das Licht eben nur hin, die ganze Schönheit des Marmors zur Geltung zu bringen. Auch eine Entdeckung, welche die Physik vor nicht langer Zeit erst gemacht hat, ist hier noch von Wichtigkeit. Bei sehr starker Beleuchtung werden nämlich alle Farben immer mehr weißlich, so dass an dem unmittelbar im Fernrohr betrachteten Sonnenspektrum fast jeder Farbeneindruck schwindet; nur am roten Ende bleibt noch ein hellgelber Schimmer bestehen. Indem nun die Farben weißlich werden, mindert sich ihr greller Gegensatz; sie fließen mehr harmonisch ineinander. Daher machen denn auch die feuerrote Farbe, wie das leuchtende Weiß unter freiem Himmel keinen verletzenden Eindruck. So konnten unter dem leuchtenden griechischen Himmel die mehr oder minder grell bemalten Bildsäulen nur einen gefälligen Anblick gewähren; im grauen nordischen Licht, vollends in geschlossenen Räumen müssen sie dagegen ganz anders wirken.

Dann aber kommt ja bei unserer Frage sehr in Betracht, in welcher Umgebung diese Marmorwerke aufgestellt sind. Wo sehen wir denn unsere Statuen? Erst in allerneuester Zeit hat man ja bei uns angefangen zu fragen, welche Umgebung ein Bildwerk haben muss, wenn es zu voller Wirkung kommen soll. So hat z. B. das Goethedenkmal von Schaper in Berlin eine solche würdige Aufstellung gefunden, und in anderen Städten sind andere Künstler diesem Beispiel mit Verständnis gefolgt. Bis dahin aber sahen wir unsere Marmorbilder nur zwischen oder vor den hellgetünchten Häuserfronten unserer Städte, so dass von einem Sichabheben der Gestalt von seinem Hintergrunde nicht die Rede sein konnte. Ein farbiges Marmorbild vor einem solchen eintönig hellen Hintergrunde wäre ja allerdings nun ein unerträglicher Widerspruch.

Und nun gar erst die schönsten Werke unserer neusten Marmorskulptur, die wir unseres Klima's wegen nicht ins Freie zu stellen wagen! Sie teilen mit dem, was uns von den Alten als kostbarer Schatz erhalten ist, das gleiche Los. An den langen Wänden unserer Museen reiht sich eins an das andere und steht so in langweiligster Paradeaufstellung da.

Sicherlich würde auch ein Grieche aufs höchste erschrocken sein, wenn er seine farbigen Marmorgebilde in solcher Umgebung gesehen hätte.

Denn in seiner Heimat war er gewohnt, sie in ganz anderer Weise aufgestellt zu finden. Hat sich doch die antike Plastik nicht nur mit und an der Architektur herangebildet; sie blieb auch fortwährend mit ihr in dem engsten Verbande. Mochte die Statue für die Cella des Tempels oder zum Schmucke einer Säulenhalle oder des Giebelfeldes gefertigt sein, immer blieb sie der integrirende Teil eines größeren, harmonisch geordneten Ganzen; nie wurde sie eine abgeschlossene Welt für sich. So wurden die Tempel und Heiligtümer sogar nach und nach zu Kunstsammlungen, von deren Zahl und Reichtum wir uns kaum einen Begriff machen. In den großen Mittelpunkten griechischen Lebens wurden sie zu einem gedrängten Ruhmesauszug aus der Geschichte des Staates, so auf der Akropolis von Athen; eine unvergleichliche Kunstgeschichte stellten sie dar zu Olympia und Delphi. Aber sie *wurden* eben; wie die Bildwerke mit dem Leben verwachsen waren, so war es mit dem sinnvoll gewählten Orte ihrer Aufstellung; sie aus irgend einer Absicht diesem zu entreißen, das hieß ihnen einen wesentlichen Teil ihrer Bedeutung nehmen: über dem Marktplatze von Athen waren die Befreier der Stadt Harmodios und Aristogeiton an ihrer rechten Stelle; in einem Apolloheiligtum die Niobiden, in einem dem Dionysos geweihten Bezirke die froh erregten Aufzüge der Satyrn und Maenaden.

Aber auch dann, wenn sich die Statue von dem Tempelheiligtum oder jedem anderen Bauwerke loslöste, auch dann durfte sie nie allein und abgesondert auf sich selbst beruhen; immer zeigt sich bei den Griechen das bewusste Streben, die Statue in ein näheres Verhältnis zu dem Raume außer ihr zu setzen. Eine Statue des Orpheus würde Orpheus bleiben, ob sie in der Nähe eines Tempels oder in einer Lesche steht; doch war sie nach griechischem Gefühle erst auf der Höhe des Helikon ganz an ihrer Stelle. Das erste Urbild der Venus, aus welchem ihre ganze spätere Idealschöpfung hervorging stellte Alkamenes in den Gärten auf. Die Merkurius-, Herkules- und Erosbilder wohnten auf den Turnplätzen, in den Gymnasien; Tritonen, Nereiden und ihr Herrscher Neptun standen am Meer; Diana mit ihren hochgeschürzten Nymphen in schattigen Hainen. Lebendiges Wasser entströmte hier dem Delphin des Neptun, dort sprudelte neben Bellerophon ein wirklicher Quell unter dem Hufe des Pegasus hervor. Manchmal sogar half die Natur recht eigentlich dazu, in einem sinnreichen Ineinanderspielen von Kunst und Wirklichkeit das Kunstwerk zu ergänzen. So stand jene Statue des Narcissus an einer Quelle, welche das Bild desselben widerstrahlte. Hier und dort waren dann auch wohl Szenen der Natur künstlich nachgebildet, um der Statue den ihrer Bedeutung entsprechenden Hintergrund zu geben; so stand auf dem Taenarischen Vorgebirge das Bild des Neptun vor einem Tempel, der in Form einer Grotte aufgeführt war.

Das natürliche Band zwischen Bildwerk und Natur, für die sie entstanden, zu zerreißen, blieb den Römern vorbehalten, welche aus Griechenland die strahlenden Götter und Heroen, Bilder und Gemälde als eine wertvolle Kriegsbeute heimbrachten, um so willkommener, als sie, öffentlich aufgestellt, dem Andenken des Sieges Dauer verleihen half für späte Zeiten. Aber auch die Römer hatten denn doch so viel von den Griechen gelernt, dass auch sie für eine würdige Aufstellung der Statuen sorgten; ja der luxuriöse Geschmack späterer Zeit gefiel sich sogar darin, die Statue mit wahrer Dekorationspracht zu umgeben. Die Schilderung, welche Apulejus, wenn auch mit Übertreibung, von einer Statue der Diana entwirft, ist recht geeignet, ein lebendiges Bild von solchen Kompositionen zu erwecken. Die Statue war aus parischem Marmor gebildet, im heftigen Lauf begriffen, das Gewand zurückgeweht; auf beiden Seiten Hunde mit drohenden Blicken, gereckten Ohren und schnaubenden Nüstern. Hinter der Göttin erhob sich ein Felsen nach Art einer Grotte mit Moosen und Kräutern, Blättern und blühendem Gesträuch, alles aus Stein, und am Rande der Höhle hingen Baumfrüchte und Trauben, aufs kunstvollste der Natur treu nachgebildet. Nur die Farbe der Herbstreife schien ihnen zu fehlen, um sie zu pflücken. Quellen zitterten zu den Füßen der Göttin und zwischen dem Blätterwerk lauschte — Aktaeon. Wie so manche Scene der Art, welche kühne Verzweigung der Kunst und Natur mögen die Gärten der römischen Großen, ja die einzige Tiburtina des Hadrian verschönert haben! Und sollten nun in solcher Umgebung die Marmorbilder farblos in ihrer Marmorblässe dagestanden haben? Wenn einmal den Alten solche Vermischung von Kunst und Natur, wenn auch erst in späterer Zeit, möglich war, wie sollten sie da auch in ihrer besten Zeit vor einer immer doch mäßigen Anwendung der Farbe zurückgeschreckt sein! —

Wir stehen am Ende unserer Untersuchung.

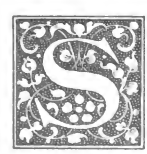
Wir haben gesehen, wie die Alten zur Färbung ihrer Marmorwerke gekommen sind, und wie sie dieselbe ausführten; uns ist klar geworden, warum uns diese Färbung widerstrebt, und was die Alten thaten, um sie durch richtige Aufstellung nicht nur erträglich, sondern sogar nötig zu machen. Brauchen wir nun nach diesem allen noch die Frage aufzuwerfen, ob auch wir hierin den Alten zu folgen haben? Es liegt ja auf der Hand, dass die Antwort der meisten hierauf nur ein entschiedenes Nein sein kann. Uraltes Herkommen, festgewurzelte Überlieferung hielten den Griechen bei der Farbe seiner Bildwerke fest; nie hat ein Griechenauge ein völlig farbloses Marmorwerk gesehen. Im schroffsten Gegensatz dazu hat sich von Jugend auf unser Auge an die völlig reine Marmorschönheit gewöhnt, uns ist diese völlige Reinheit des Marmors zur Bedingung der Schönheit geworden.

Der griechische Plastiker sodann stand, wie der Maler des Mittelalters, im Dienste der Religion. Seine höchste Aufgabe blieb es doch immer, Kultusbilder zu schaffen, und diese verlangte der Grieche voller Leben; zu toten Bildern konnte er nicht beten. Unser Plastiker dagegen ist nur Künstler; nichts beengt ihn in seinem künstlerischen Schaffen; er steht nur im Dienste der Schönheit. So oft aber der griechische Plastiker auch nicht im Dienste der Religion stand, auch dann noch trennte ihn ein Bedeutsames vom modernen Künstler. Ist doch sein Menschenideal ein anderes, als das unserige. Für das christliche Bewusstsein ist der Körper immer nur Träger und Diener des Geistes, so hat unser Ideal immer etwas abstrakt Geisterhaftes an sich. Der Grieche dagegen, dem harmonische Verbindung von Geist und Körper als höchstes Ziel gilt, verlangt Gestalten, die nicht nur geistig, sondern auch körperlich leben. Endlich aber leuchtet dem Griechen eine andere Sonne als uns; die Farbenpracht seiner Natur zwingt den Plastiker, auch in seinem Bildwerk mit ihr zu konkurriren.

So ist es als ein Wagnis anzusehen, wenn moderne Künstler nach einer Erneuerung der Polychromie streben. Dies umsomehr, wenn sie wie bisher durch leichte Abtönung der ganzen Figuren die farbige Skulptur wiedergewinnen wollen. Sollten diese Versuche einen Erfolg haben, so müssten die Künstler jedenfalls dabei von der Gold-Elfenbeinkunst ausgehen, vor allen Dingen dürften die Fleischteile der Statue nie gefärbt werden. Sollte einmal in einem anderen Jahrhundert auch für den Nordländer eine Zeit kommen, in der seine Ideale ihre Blutlosigkeit aufgegeben und sich der heiteren Sinnenfreudigkeit der Griechen wieder zugewandt haben, sollte damit in Verbindung ein neuer Farbensinn erwachen, dann werden auch die Meister schon erscheinen, welche die Wege finden, auf denen ein Färben der Bildwerke wieder möglich ist.

DIE PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

II.



SEHR bezeichnend für den Unterschied zwischen dem Salon der Champs-Élysées und der Marsfeldausstellung ist es, dass das Historienbild in der letzteren mit einer Ausnahme gar nicht vertreten ist. Da ist alles Gegenwart oder Mystik und Zauberland. Die eine Ausnahme bestätigt die Regel, denn es ist ein Vorgang jüngsten Datums, welcher in dem großen Repräsentationsbild von *Roll,* die Feier des Jahrhunderttages der Revolution in Versailles, dargestellt ist. In diesem Riesenbild hatte der Künstler Gelegenheit, seine kühne und derbe Vortragsweise passend zu verwerten. Das Gemälde zeichnet sich durch eine sehr übersichtliche Gruppirung aus; trotzdem der Präsident Carnot mitten im Menschengewühl steht, fällt er sofort als die Hauptperson auf; das ist dadurch erreicht, dass sein Gefolge hinter ihm auf ansteigenden Stufen steht und die vor ihm befindliche Volksmenge ihm zujubelt. Solcher Repräsentationsstücke in Riesenformat giebt es im alten Salon eine ganze Reihe, nur mit dem Unterschied, dass sie viel langweiliger vorgetragen und dadurch fast unerträglich sind, so der Empfang des Präsidenten der Republik in Boulogne sur Mer von *Schommer;* das gleichmäßig helle Sonnenlicht lässt die große Fläche noch um so eintöniger erscheinen. Nicht besser ist der offizielle Akt der Gründung der Universität

Montpellier von *Lematte*. Auch das unendlich lange Bild von *Munkacsy*, welches Arpad, den Gründer Ungarns, darstellt, wie ihm die unterworfenen Völker Erde und Wasser bringen, ist solch ein Repräsentationsstück; selbst die Kraft dieses bedeutenden Künstlers hat nicht vermocht, den Gegenstand auch nur einigermaßen interessant zu machen. Es wird von neuem der Satz bestätigt, dass die Zeit der Historienmalerei vorüber ist. Und, möchte ich fragen, hat diejenige Kunstart, welche wir heute mit diesem Namen bezeichnen, überhaupt jemals Werke ersten Ranges hervorgebracht? Was wir aus vergangenen Jahrhunderten Historienbilder nennen, ist etwas ganz anderes. Die Historienbilder eines Raffael wie die Schule von Athen oder auch die Konstantinschlacht sind Idealgemälde. Rubens hat seine Geschichtsbilder immer mit allegorischen Gestalten staffirt, weil er sehr wohl fühlte, dass sich das Bedeutsame eines geschichtlichen Vorganges in rein realistischer Weise nicht darstellen lässt. Von den Historienbildern der Napoleonischen Epoche sind die wirklich machtvollen und guten diejenigen mit Vorgängen aus der sagenhaften ältesten römischen Geschichte, weil hier der Stoff schon durch eine andere Kunst, die poetische Sage, hindurchgegangen und vorbereitet war. Als die jetzt noch nachlebende Historienmalerei in der Mitte dieses Jahrhunderts auf das Feld trat, war sie wesentlich Kostümmalerei, und das ist sie auch geblieben. Ein Kostümbild im wahrsten Sinne ist das große Gemälde von *Roybet:* Karl der Kühne ist in die Kirche zu Nesle geritten und leitet das entsetzliche Blutbad, welches seine Ritter unter den in die Kirche geflüchteten Einwohnern der Stadt anrichten. Die Hauptfigur mit niedergeschlagenem Visir ist nur ein Rüstungsstillleben. Herrlich ist die Farbenpracht in den mittelalterlichen Gewändern der Verfolgten, dazwischen hin und wieder halb entblößte Frauenkörper, wenn man auch nicht gerade einsieht, warum die Kleider der Frauen soviel schlechter genäht sind als die der Männer, dass sie im Handgemenge eher zerreißen. Auf den Glanz eines Farbenfeuerwerkes ist der Tod des Roland, der Engeln seinen Handschuh übergiebt, von *Bussière* gemalt. Eine gewisse historische Größe ist in dem Bilde von *Jean Paul Laurens* erreicht, Johannes Chrysostomos bezichtigt von der Kanzel die anwesende Kaiserin schwerer Verbrechen. Die Gestalt des Predigers ist von fanatischer Leidenschaft durchglüht, und man merkt ihm an, dass es ihn unwiderstehlich treibt, die verhängnisvollen Worte auszustoßen. Die große Napoleonische Epoche hallt in der Kunst noch immer nach, *Orange*, *Roussel*, *Sergent*, *Royer*, *Cain* haben darauf bezügliche Bilder meistens mit wenig Talent gemalt. (Auch das Revanchebild tritt immer wieder auf. Die Leute, welche mit demselben in Paris ihre blau-weiß-rot geränderte Visitenkarte abgeben, haben echt französische Namen, wie *Enders* und *Zwiller*!) Halb Historien-, halb Genrebild ist das beste hierher gehörige Gemälde, *Rochegrosse's* Plünderung einer römischen Villa durch die Hunnen, in kleinem Format. Packend ist der Gegensatz zwischen den mongolischen Typen der asiatischen Horden und der weißen edeln Schönheit der gefesselten und erschlagenen Römer. In dem schönen Bilde drängt sich weder die Farbe des buntblühenden Gartens, der Rüstungen und Gewänder, noch historische Pose vor, es ist die einfache und geistreiche Erzählung eines erschütternden Vorgangs.

Auch das religiöse Bild ist fast ausschließlich im alten Salon zu finden. Dasselbe ist wesentlich besser daran als das Historienbild, weil der Beschauer für dasselbe die notwendigen Voraussetzungen mitbringt, die Kenntnis des Gegenstandes und die Mitempfindung für denselben, und weil dieser Stoff während vieler Jahrhunderte durch die Kunst für dieselbe verarbeitet und gestaltet ist. Eine Anzahl religiöser Gemälde hat die alten bis zur vollständigen Kraftlosigkeit verbrauchten süßlichen Idealformen, wie der heilige Franz den Vögeln predigend von *Riant*, die Pietà von *Robert*, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von *Meurisse-Franchomme*, der Besuch der heiligen Frauen am Grabe von *Albert Laurent* u. s. w. Oder es werden die alten Meister nachgeahmt, Murillo von *Henry Levy*, Holbein von *Doucet*. Daneben aber zeigt sich auf das glänzendste die Fähigkeit der Franzosen, in die alten Stoffe neue, schöne und malerisch verwertbare Ideen hineinzutragen. Es ist eine freie und schön menschliche Religionsauffassung. *Brunet* stellt das Erdbeben bei der Kreuzigung dar; das Volk stiebt aufgeschreckt auseinander, die Kreuze der Schächer brechen zusammen, nur die Madonna mit ihren Frauen wirft sich in um so heftigerer Liebe dem Sohn entgegen. *Buffet* giebt die Versuchung Christi auf einem öden Bergeshang; der Teufel bietet ihm mit scheuer Gebärde eine Krone dar, Christus aber hat sich niedergeworfen und ringt in brünstigem Gebet, in weitem Kreise um ihn knieen einzelne an Fra Giovanni Angelico erinnernde Engel, welche ebenfalls beten oder sich weinend umschlungen halten. *Brisson* schildert die Trauer der heiligen Jungfrau, sie sitzt am Waldesrande, ihr gekreuzigter Sohn erscheint ihr in den

Wolken. Auf dem Bilde von *Fritel* hat sich ein Verfolgter in den Schoß Christi geflüchtet und derselbe fleht seinen himmlischen Vater an, mehr Liebe und Brüderlichkeit in das Herz des Menschen zu pflanzen. *Karl Gutherz* stellt den letzten Tag der Schöpfung dar; Adam und Eva, zwei schön gezeichnete Gestalten, sind am Rande eines Berghanges niedergesunken, der Himmel hat sich geöffnet und Gottvater erscheint segnend inmitten unzähliger Engelscharen, es ist ein lichtes Flimmern und Durcheinanderwogen, in dem man nichts Deutliches erkennt, in den Farben eines blassen Regenbogens. Aber auch Sonderbarkeiten kommen auf dem religiösen Gebiet vor. *H. Pinta* lässt den heiligen Lukas die Madonna malen, während ihn modern gekleidete Mädchen als Engel mit Pinsel und Palette bedienen; *Emile Motte* stellt zwei der thörichten Jungfrauen dar aus der Parabel, nackt mit verzweifelten Gebärden an einer Mauer, die eine hat die verwelkten Formen einer Greisin.

Die Vorliebe für die Allegorie ist dem Franzosen so tief eingeprägt, dass beide Ausstellungen daran teilnehmen. Der Führer der Sezessionisten, *Puvis de Chavannes,* ist wie gewöhnlich auch diesmal wieder mit einem Bilde dieser Gattung vertreten, aber die auffallende Abnahme in der künstlerischen Kraft dieses Künstlers, welche sich schon im vorigen Jahre zeigte, macht sich auch in diesem bemerkbar. Sein diesmaliges Bild hat einen höchst unglücklichen Gegenstand, es ist die Huldigung Victor Hugo's, des Nationalheiligen, an die Stadt Paris. Der Dichter, der sich in seinem antiken Kostüm sehr unbehaglich fühlt, lässt einer weiblichen Gestalt, welche eine Inschrifttafel mit der bekannten geschmacklosen Phrase als ville lumière bezeichnet, durch einen Genius seine Leyer überreichen. Das ist so langweilig vorgetragen, als hätte der Künstler das Unsinnige solcher Gegenstände darthun wollen. Auch was sonst von allegorischen Gestalten auf dem Marsfelde vorhanden ist, von *Frappa, Lerolle, Courtois,* kennzeichnet sich durch fade Flachheit. Dagegen gehört in diese Gattung ein Hauptwerk der Ausstellung, das Gemälde *L'hermitte's.* Ein greiser Holzsammler ist am Rande des herbstlichen Waldes unter der Last seines schweren Bündels niedergesunken, leise und erlösend tritt mit gesenkter Sense der Tod aus den Büschen hervor. Das ist mit so tiefer Empfindung gegeben, dass man keinen Zwiespalt zwischen dem, diesem Künstler eigenen naturalistischen Vortrag und der übernatürlichen Erscheinung empfindet. — In ihrer reichsten Entfaltung finden wir die Allegorie im alten Salon, es sind meistens Ideen, die sich für malerische Darstellung außerordentlich gut eignen, geistreich und feinfühlig erfunden. *Edouard Duran* lässt ein junges Mädchen am Tage der Konfirmation in ihrem Andachtbuch lesend durch den Garten gehen, als Verkörperung ihres Gebetes schwebt ein Engel hinter ihr. Auf dem Gemälde von *Henri Danger* wandelt Christus weinend durch die Leichen im Glaubenskriege Gefallener, *Calbert* schildert die Musik durch eine Versammlung nackter oder mit zartfarbigen Schleiern bekleideter weiblicher Gestalten auf einer Wiese. Es ist ein musikalisches Element in dem Fluss der Bewegung, der Grazie der Zeichnung und dem Einklang der gedämpften Farbe. Eine gute Allegorie ist auch der Kampf um das Leben von *Henry E. Delacroix,* eine Menge nackter Männer und Weiber ringen um die wenigen Plätze in einem mitten auf wildrollender See umhergeworfenen Boot. — Es kommen aber auch höchst sonderbare Ideen dieser Art vor. Um nur ein solches Gemälde zu erwähnen, weil es von einem bedeutenden Künstler stammt: *Henri Martin* hat drei Troubadours dargestellt, wie sie in einem Walde herumstehen und Genien über ihnen schweben. Das Gemälde ist in der bekannten gesuchten Manier dieses Künstlers gemalt und wirkt wie eine, auf rauhem Mauerwerk ausgeführte, schwach kolorirte und verwischte Umrisszeichnung.

Das Sitten(Genre-)bild in unserem Sinne kennt die französische Kunst nicht, selbst im alten Salon sind es fast immer malerische Probleme, welche in genreartigen Bildern gelöst werden, dabei zeichnen sich diejenigen der Marsfeldausstellung durch die größere Frische vorteilhaft aus. Von großem malerischem Reiz ist das Bild von *Alph. Moutte,* Feldarbeiter frühstücken unter herbstlichen Weiden. *L. G. Giradot* hat einen sensationellen Stoff behandelt, ein nacktes Mädchen, das tot neben seinem Bett liegt, während die Nachbarn entsetzt herbeigeeilt sind, der Arzt den Kopf schüttelt und der Kriminalbeamte den Thatbestand aufnimmt. *Hagborg* bringt ein Begräbnis in der Normandie, fast ausschließlich auf die malerische Wirkung hin gearbeitet. Im alten Salon haben einige Bilder dieser Art eine schöne Empfindung. Ermüdet von der Arbeit geht ein junges Weib über das dunkelnde Feld, auf dem sie Ähren gelesen, nach Hause, während ihr kleines Schwesterchen emsig Blumen pflückt. Dem Franzosen fehlt auch ganz der Humor, der zur eigentlichen Genremalerei notwendig gehört; das einzige humoristische Bild beider Ausstellungen ist von einem Spanier,

Frappa: ein Mönch, der lachend ein Ferkel nach Hause trägt.

Im Bildnisfach sind beide Salons ziemlich gleichwertig vertreten. Der alte Salon hat darin die berühmteren Namen für sich. Das kräftige und lebensvolle Bildnis einer alten Dame von *Bonnat* ist doch etwas zu hart; der Maler hat zu viel von der Zeichnung stehen gelassen, und dagegen sind wir jetzt etwas empfindlich geworden. In van Dyck'scher Weise hat *Benjamin Constant* den englischen Botschafter Lord Dufferin in seiner feuerroten Amtstracht gemalt; von überaus feinem Reiz ist auch das Bildnis der Lady Hélène Vincent, thronend wie eine Juno mit einer Nike auf der Hand als dekoratives Gemälde. Des Gegenstandes halber interessant ist das Bildnis der Rosa Bonheur in Männerkleidung vor ihrer Staffelei sitzend von Fräulein *Achille-Fould.* Sprühende Farbenstudien sind die Bildnisse der Sarah Bernhard als Kleopatra und der berühmten Sängerin Caron als Salambo von *Clairin.* Von früher bekannt ist das überaus kräftige Bildnis des Grafen Wladimir Dzieduszychi von *Pochwalski,* das allerdings etwas brutal wirkt. Ein sehr gutes Bildnis eines Kardinals hat *Vilma Parlaghy* gesandt. Sehr interessant ist ein Vergleich zwischen dem Selbstbildnis von *Van Hove* und dem vortrefflichen Bildnis Eugen Bracht's von *Koner* in der Berliner Ausstellung. Beide zeichnen und sehen mit beobachtendem Blick aus dem Bilde heraus, van Hove hat glücklicher das allzu Scharfe des Blickes vermieden, das bei Koner das ganze Bild unter die Herrschaft des Auges stellt und ihm das Bildnisartige nimmt. Den Malern des Marsfeldes kommt ihr Streben nach möglichster Einfachheit beim Bildnis vorzüglich zu statten. Die beiden Bildnisse von *Rivey,* ein Modelleur in seinem weißen Arbeitshemd und ein Knabe mit roter Mütze, haben in ihrer Weise eine ähnliche Größe und Einfachheit wie die Florentiner Quattrocentobüsten. Auch *M. B. de Mouvel* schafft in seinem Bildnis eines jungen Mädchens mit Erfolg in ähnlicher Weise. Beide Künstler wenden wenige intensive Farben an. Auch den Zauber poetischer Feinheit wissen einige Marsfeldkünstler in ihre Bildnisse zu legen; so *Rondel* in seinem Bildnis einer alten Dame in Trauer vor einem Stück Landschaft, das nur angedeutet als grüner Hintergrund wirkt. Das Schwarz der Kleidung, der mattgrüne Hintergrund und das feine Gelb des schön gezeichneten Gesichtes stehen vorzüglich zusammen. *Tofano* giebt in kleinem Format das Bildnis einer in ihrem Zimmer sitzenden jungen Dame in lockerem hellfarbigem Vortrag mit der ganzen Poesie einer reichen Rokokostimmung. Der beliebte Bildnismaler *Carolus Duran* ist wieder mit einer ganzen Reihe von Bildnissen vertreten, die aber wenig in den Rahmen des Marsfeldes passen; es sind vorwiegend Kostümstücke mit hässlichen harten Farben, zudem in der Charakteristik des Stofflichen schwach und unwahr.

Alle diese Bildnisse sind in beiden Ausstellungen zwischen eine Fülle schöner Landschaften geordnet. Die Landschaft der Franzosen ist immer objektiver aufgefasst als die der Deutschen. Sie will nicht das persönliche Gefühl des Beschauers ergreifen, sondern besteht mehr außerhalb desselben für sich. So fallen denn auch die Landschaften des seit langen Jahren in Paris lebenden Österreichers *Jettel* aus allen anderen heraus durch ihre deutschen Eigenschaften der Stimmung und einer gewissen Art des Tons. Zwischen beiden Ausstellungen macht sich in der Landschaft ein bedeutender Unterschied geltend. Die Künstler des Marsfeldsalons wandern zu ihren Studien nach dem Süden ihres Landes, wo alles in gleichmäßigem hellem Sonnenlicht daliegt. Es sind immer weite Flächen, welche man überschaut; mit Vorliebe wird auch der ruhige Glanz der unbewegten Meeresfläche dargestellt, wie überhaupt das Wasser, das Auge der Landschaft, bei den französischen Künstlern selten fehlt. Schneelandschaften werden aus denselben künstlerischen Gründen ebenso gern gegeben wie die Meeresfläche. Solche südlichen Landschaften hat *Dauphin* z. B. gemalt. Trotz der hellen Schatten wirken die Bilder nicht matt, wie so oft bei Nordländern, welche südliche Gegenden schildern. Der nordische Landschafter begeht dabei meistens den Fehler, dass er von den Schatten ausgeht, dieselben so hell malt, wie sie wirklich sind, dann bleibt ihm für das Licht keine genügende Helligkeit mehr übrig, während der Südländer in seinen Landschaften die Schatten meist dunkler malt als in der Natur, um die Leuchtkraft des Lichtes durch den Gegensatz herauszubekommen. Dauphin wandte dieses Mittel nicht an und bringt das Leuchten der südlichen Sonne durch eine große Vielheit der Nuancen im Licht heraus, welche ein gewisses Vibriren erzeugen, ohne dass er dabei in die Ausschreitungen der sogenannten Vibristen verfällt. Ähnliche Landschaften malt *Montenard. Boudin* hat sich seine Motive von Antibes geholt. Die Landschaft des nördlichen Frankreich schildert *Damoye.* Dasselbe ist landschaftlich ziemlich gleichförmig und bietet wenig Bildmäßiges, das prägt sich auch in diesen Gemälden aus. Eine vielfarbige Bunt-

heit bringen *Firmin-Girard* und *Iwill*, ersterer in sommerlich und herbstlich blühenden Gärten mit duftiger Ferne, letzterer in vieltupfigen Herbstlandschaften. Bei beiden ist eine liebenswürdige Farbenfreudigkeit; sie sprechen aus, wie das so schön ist, was sie vor sich sehen. Vortreffliche Landschaften hat wieder der Belgier *Franz Courtois* geschickt. Verschiedene Jahreszeiten sind dargestellt, und überall sind die niemals ruhende Bewegung der Luft und das Zittern des Lichtes schlagend wiedergegeben. Die schönsten Sachen hat der Amerikaner *Harrison* gemalt, in seiner bekannten Weise oft Akte mit der Landschaft verbindend. Über stillen Waldwinkeln mit einem See oder Teich liegt träumerisch dunkelnd der Abend, die nackten Figuren und die Landschaft wecken gegenseitig Stimmung für einander, sie drücken weltferne Einsamkeit aus. Herrlich sind seine Strandbilder im aufgehenden Monde und in der Glut des Sonnenuntergangs. Das ist weit und feierlich, bescheiden und groß mit einfachen Mitteln dargestellt. — Die Landschaft im alten Salon ist vielseitiger; sie stellt sich zur Aufgabe, die Natur nach allen Seiten zu schildern. Hier ist auch ein Seestück mit wühlendem Sturm von *Emile Maillard; Dupré* malt eine Heuernte bei aufsteigendem Gewitter, *Bogliani* eine Landstraße mit Viehherden und einem Omnibus in hellem Sonnenglanz. *Armand Guéry* eine schöne Flachlandschaft mit einem karmoisinrot blühenden Feld im Vordergrunde, *Boudet* eine sumpfige Wiese in grauem Dunst, *Cachaud* einen Bergsee; *Tauzin* schildert vedutenartig die reichbesiedelten Höhen von Sèvres; *Butteuse* lässt bei einer Heuernte das helle Sonnenlicht von rückwärts auf die Halme fallen und nur die Ränder derselben leuchtend vergolden; das ist besser, als das Getreide durch helle Beleuchtung von vorn wie ungeheure Goldklumpen zu geben. *E. Pail* hat ein großes Landschaftsbild ausgestellt, eine in geringer Tiefe von Weiden begrenzte Wiese mit Durchblick in die Ferne, alles in hellblauem Duft. Das ist eine Übertreibung der Natur; so gleichmäßig über eine ganze weite Fläche hingegossen kommen die blauen Töne in derselben nicht vor. Diese Art erleichtert dem Maler seine Aufgabe. Es ist so, als wenn man auf einer Geige ein ganzes Musikstück mit dem Reiter auf den Saiten in gedämpfter Tonart spielen wollte; dadurch wird allerdings eine größere Einheitlichkeit erzielt, auch Stimmung, aber der Reichtum dessen, was ausgedrückt werden kann, ist herabgemindert.

Bei allen Arten von Gemälden haben wir einen durchgreifenden Unterschied zwischen den beiden Ausstellungen feststellen können. Je mehr wir uns in die Betrachtung derselben versenken, desto mehr fühlen wir, dass die Gegensätze aus einer geschichtlichen Notwendigkeit herausgewachsen sind. Es hat für die neuere Richtung Jahre des unsicheren Suchens und Tastens gegeben, und diese Zeit ist noch lange nicht abgeschlossen. Aber dennoch, nicht nur die Auflösung des Alten, sondern auch die Ansätze zum Neuen, Positiven treten uns entgegen. Die Künstler ringen nach der größtmöglichen Freiheit im Können, damit sie wagen können, alles zu sagen. Das sind Bestrebungen, wie sie ähnlich im Quattrocento sich zeigten; und wie sie dort zu der Höhe der Kunst geführt haben; so hoffen wir, dass auch hier etwas Bedeutendes dabei herauskommen wird, wenn sich auch noch keineswegs absehen lässt, welcher Art dasselbe sein wird, das hängt von der gesamten kulturellen Entwickelung ab. Was den französischen Künstlern schwerwiegend mithilft, empor zu kommen, ist, dass sie durchaus national sind. Paris übt in dieser Beziehung eine zwingende Macht, was von außen hinzukommt, muss den französischen Geist in sich aufnehmen: die vielen in Paris lebenden amerikanischen Künstler sind von ihren französischen Kollegen kaum zu unterscheiden. Das Ausland ist bezeichnenderweise sehr wenig auf den Pariser Ausstellungen vertreten. Die Gegensätze zwischen der alten und der neuen Richtung werden sich vorläufig nicht verwachsen, und das ist gut. Die neue Richtung muss in ihrer Abgeschiedenheit erst den genügenden Reifegrad erreichen, dann wird sie einen wohlthätigen Einfluss auf die ganze Künstlerschaft ausüben, indem sie dieselbe zwingt, sich an ihr zu erfrischen. Auch die Ausstellung im alten Salon ist schon vielfach von dem modernen Geiste durchsetzt. Die Marsfeldkünstler sind die voraneilende äußerste Linke; sie werden ihrerseits Halt machen müssen, um die anderen nachkommen zu lassen, in der Verschmelzung beider werden die alten unabänderlichen Kunstgesetze wieder zur Geltung kommen, dann wird der Pionierdienst der Marsfeldkünstler seine wahren Früchte tragen.

Auch die Stärke der Plastik besteht in diesem Jahre weniger in bedeutenden Hauptstücken als in einer Reihe tüchtiger Leistungen. Die Vorzüge der Pariser Plastik sind so vielseitig, dass es unmöglich ist, sie in einer Ausstellungsbesprechung genügend ins Licht zu setzen, deshalb behalte ich mir einen nicht an diese eine Ausstellung gebundenen zusammenfassenden Aufsatz darüber vor und gebe hier nur einige Fingerzeige. Die Plastiker sind fast alle

dem alten Salon treu geblieben; das ist natürlich, denn die Plastik, als die gebundenere Kunst kann sich nicht mit so waghalsigen Experimenten abgeben wie die beweglichere Malerei. Auch in der Marsfeldausstellung sind einige vorzügliche Kräfte, aber ihre Werke stehen zum Teil mit den plastischen Gesetzen in argem Konflikt. So vortrefflich die kauernde junge Mutter mit ihrem Kinde von *Cam. Lefèvre* gearbeitet ist, die naturalistische Üppigkeit dieses Körpers wirkt abstoßend, und ihr Reiz ist nicht auf dem Gebiete der Kunst zu suchen.

Im alten Salon finden wir eine große Zahl von Bildnisbüsten. Das plastische Porträt liegt dem Franzosen weniger gut als dem Deutschen, wir werden es meistens zu äußerlich finden. Der französische Bildhauer entfaltet seine Größe viel mehr im Akt und zwar im männlichen wie im weiblichen, während die Pariser Maler fast ausschließlich den weiblichen Akt bevorzugen. Der männliche Akt ist dem Pariser vor allem ein Bild der Kraft, und er stellt denselben daher meistens in heftiger und angestrengter Bewegung dar. So hat *Balloni* einen Geizigen gebildet, der in der Unterwelt einen schweren Geldsack wälzen muss, der Amerikaner *Clarke* einen muskulösen nackten Arbeiter, der eine Apfelpresse dreht, als Brunnenfigur. Beim weiblichen Akt ist das Schlanke, Elastische beliebt, und der nackte Körper wird möglichst entsinnlicht, meistens werden ganz junge Mädchen dargestellt. Die zarte unschuldige Naivetät dieser kaum entwickelten Körper ist wie das schöne Gegenbild zu dem üppigen Raffinement des „Jahrhundertendes". Es ist eine Bescheidenheit und doch Größe in der Anwendung der künstlerischen Mittel, welche direkt an die Antike erinnert. Wie in der Antike, sind die Figuren durchgehends rein plastisch gedacht und auf einen schönen und runden Anblick von allen Seiten berechnet; die Gestalten sind nicht nur gut gearbeitete Akte, sondern durchdachte und edel empfundene Kunstwerke. Wie schön ist die Susanne von *Eugène Aizelin* erfunden; das Badetuch, das sie erschreckt quer über den Körper zieht, deckt und hebt das Nackte desselben in geistreicher Weise. Wie künstlerisch geschlossen ist die Stellung des jungen Mädchens von *Mitchell*, das träumend auf einem Felsblock sitzt, den einen Fuß an den schrägen Abfall desselben gestützt, auf dem Knie eine Vase und darauf die übereinandergelegten Hände, auf denen das Kinn ruht. Auch die Darstellung des nackten Knabenkörpers ist sehr beliebt, da er einige Vorzüge des männlichen und des weiblichen Aktes in sich vereinigt: Kraft, interessante Fülle des Details und geschmeidige Grazie. In seiner Gruppe: die Wiese, welche den enteilenden Bach küsst, hat *Larche* den Körper eines eben erwachsenen Mädchens und eines Knaben in wundervollen Kontrast und Einklang gesetzt. Es ist herrlich erfunden, wie der fein gemuskelte, jugendlich männliche Körper gegen den weichen weiblichen steht, und das härtere, nach That verlangende Männliche sich von dem ganz der Empfindung hingegebenen Weiblichen zu lösen strebt. Aber auch den Reizen üppiger Weiblichkeit verschließen sich die Pariser Künstler nicht. *Fournier* hat eine Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers dargestellt. Erregt von der Hitze des Tanzes steht sie da, das Haupt umwallt von der ungebändigten Fülle schwarzer Locken; der üppige Körper, der schon das Gewand über der Brust gesprengt hat und auch die übrigen Hüllen von sich werfen möchte, bringt die ganze schwüle Atmosphäre des Mahles mit sich, bei welchem um solchen Preis getanzt werden konnte. Ein anderes Werk dieses Künstlers ist trotz seiner kleinen Dimensionen vielleicht das bedeutendste der ganzen Ausstellung. Es ist eine Versuchung des heiligen Antonius: Der Alte mit sehnigem Körper sitzt auf einigen Büchern, vor ihm hat sich ein junges, nacktes Weib niedergelassen mit voller Brust und üppigem Bauch und zupft ihn lachend am Bart. Diese Scene ist trotz allem decent gegeben; sie wird gedämpft durch die Ausführung in Bronze und dadurch, dass der Beschauer hauptsächlich die Rückseite des Weibes sieht.

In den besten Werken der französischen Plastik findet sich das, was der Malerei noch fehlt: Bescheidenheit und doch Allseitigkeit in den Mitteln, charakteristisches Erfassen der Aufgabe, durchdachte Geschlossenheit und Harmonie aller Teile, mit einem Wort: Reife der Kunst.

MAX GEORG ZIMMERMANN.





KLEINE MITTEILUNGEN.

Clemen, Paul, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.* Erster Band. Die Kunstdenkmäler der Kreise Kempen, Geldern, Mörs und Kleve. Düsseldorf, 1892. XIV und 604 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen. M. 20.

Es ist eine Freude, über ein Werk, wie das vorliegende, berichten zu können; freilich ist es auch nicht leicht, ihm gerecht zu werden. Als das Ergebnis größten Fleißes, eindringendster Studien und gründlichster Kenntnis ist es zu einer solchen Fundgrube und zu einem so zuverlässigen Quellenwerk geworden, dass man fast in die Gefahr gerät, im Lobe eher zu wenig als zu viel zu thun. Die Vorgeschichte des Buches ist bekannt. Es gehört zu denjenigen Unternehmungen, welche nunmehr glücklicherweise in allen deutschen Landesteilen im Gange sind, um den Bestand an älteren Kunstdenkmälern festzustellen und zu würdigen. Mit Recht ist wiederholt, und auch in diesen Blättern, die Klage erhoben worden, dass die einzelnen Staaten und Provinzen hierbei ohne gegenseitige wirksame Fühlung vorgegangen und dass daher die einzelnen Inventarien gar zu verschieden ausgefallen sind. Eine größere Mannigfaltigkeit in Anordnung, Umfang und Charakter kann man sich in der That nicht denken, als sie in den bisher veröffentlichten Bänden zu Tage getreten ist. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass sich die Anschauungen und Begriffe über Wesen und Zweck der Inventare sowohl in der öffentlichen Meinung als auch in den Kreisen der Fachgenossen im Verlaufe der Zeit wesentlich geändert haben und dass mit dem gerade in diese Zeit fallenden ungeahnten Fortschreiten der Wissenschaft und der kunstgeschichtlichen Erkenntnis immer mehr Gegenstände und Gesichtspunkte beachtet worden sind. Man vergleiche nur einmal den ersten Band von Franz Xaver Kraus' Werk über Elsass-Lothringen mit seinem letzterschienenen Heft über Baden, und man wird über den Unterschied erstaunen, der sich in verhältnismäßig kurzer Frist in der Arbeitsweise eines einzelnen Mannes vollzogen hat. Mehr aber noch wird man überrascht sein, wenn man das einst viel gepriesene und oft als Muster hingestellte Werk von Lotz und Dehn-Rothfelser über Hessen mit einem der neueren besseren Inventare zusammenstellt. Auch wird es heute geradezu unverständlich und unbegreiflich erscheinen, dass die sächsische Provinzialverwaltung grundsätzlich und hartnäckig die Erzeugnisse des ganzen 18. Jahrhunderts von der Inventarisirung ausschloss. Man weiß, dass es verfassungsrechtliche Bedenken waren, welche die einheitliche Inangriffnahme des Werkes von Reichs wegen ausschlossen; die Aufgabe ist Sache der Einzelstaaten, und in Preußen seit dem Gesetz vom Jahre 1875 Sache der einzelnen Provinzen. Der hierdurch bedingten Gefahr einer gar zu willkürlichen und systemlosen Verschiedenheit hätte immer noch vorgebeugt werden können, wenn man eine gegenseitige Verständigung, etwa in Form von freien jährlichen Besprechungen, versucht hätte. Dies ist leider versäumt worden, und so traten zu jenen inneren noch die vermeidbaren äußeren Gründe, um die oben gerügte Buntscheckigkeit hervorzurufen. Es ist nicht Pedanterie, weshalb ich eine größere Systematik wünsche, sondern die einfache Wahrnehmung, dass Auftraggeber wie Ausführende mitunter ohne die nötige Überlegung an die Aufgabe herangegangen, dass einzelne Leistungen recht fragwürdig ausgefallen, ja dass an einzelnen Stellen durch Nichtbeachtung der anderwärts gesammelten Erfahrungen ganz erhebliche Summen geradezu nutzlos vergeudet sind. Ich begrüße es daher mit großer Freude, dass das, was von der Gesamtheit versäumt ist, jetzt von einem Einzelnen versucht wird; Clemen hat in der Einleitung zu dem vorliegenden Bande durch ausführliche Darlegung der für ihn maßgebenden Gesichtspunkte eine Systematik der Inventarisirung geschaffen, und er hat dies in einer so klaren und in einer so scharf durchdachten Weise gethan, dass ich die Aufmerksamkeit aller beteiligten Kreise recht eindringlich auf seine Auseinandersetzungen lenken möchte. Gewiss bedingt die verschiedenartige geschichtliche Entwickelung der einzelnen deutschen Landesteile auch eine verschiedene Behandlung ihrer Altertümer und Denkmäler; zweifellos hat man altrömische Funde an der Mosel unter einem anderen Gesichtswinkel zu beachten als an der Ostseeküste; unstreitig ist es ein großer Unterschied, ob man eine gotische Kirche in der Rheinprovinz oder in Ostpreußen zu verzeichnen hat. Es kann also die innere und äußere Anordnung, die Clemen seinem Werke gegeben hat, nicht ohne weiteres und nicht sklavisch anderswohin übertragen werden. Aber sicherlich wird man bei Clemen lernen können, wie man den Stoff anzufassen und wie man ihn zu gruppiren hat, welches Maß man bei der Beschreibung der einzelnen Gegenstände zu beobachten hat, wie die Inschriften wiederzugeben sind u. dgl. mehr. Ganz besonderen Dank aber hat sich Clemen dadurch erworben, dass er mit der recht merkwürdigen Art gebrochen hat, mit welcher in einzelnen Inventaren bibliographische Zusammenstellungen (mitunter in fast schülerhafter Weise) geboten sind. Er strebt danach, für jeden Ort und für jede Kirche und für jedes sonstige Denkmal auf wissenschaftlicher Grundlage eine möglichst vollständige Zusammenstellung alles einschlägigen gedruckten und ungedruckten Materials zu geben. Besonders zieht er die Pfarrarchive heran, und in der That ist schwer abzusehen, warum die Inventarisatoren eine solche einfache und geringe Mühe nicht mit leisten sollen. Für kunstgeschichtliche (und auch für andere) Forschungen ist es von Wichtigkeit zu wissen, ob in der Pfarrei Baurechnungen, ältere Inventare u. dgl. lagern; eigens aber Gelehrte von Dorf zu Dorf zu senden, lediglich um den Bestand der Pfarrarchive zu mustern und zu verzeichnen, ist zu kostspielig; wenn man aber schon jeden Kelch und jedes Parament vermerkt, so kann man dies auch für die wenigen

handschriftlichen Bände thun, welche bei den Kirchen aufbewahrt zu werden pflegen. — Übrigens ist das, was Clemen auf diesem Gebiet geleistet hat, ganz besonders erstaunlich. Für die Stadt Kempen hat er z. B. eine Bibliographie von zwei vollen Druckseiten zusammengestellt, dazu für die Pfarrkirche in Kempen noch besonders eine ganze Seite; für die Stadt Geldern beträgt der Quellennachweis $3^1/_2$, und für die Pfarrkirche noch besonders eine Seite, und die allgemeine Litteratur für Kleve umfasst gar fünf Seiten. Wenn man nun erwägt, dass Clemen erst seit 1890 bei der Arbeit ist, und dass jetzt, wo diese Besprechung abgeschlossen wird, bereits der zweite Band ausgegeben wird, so tritt die ungewöhnliche, erstaunliche Arbeitskraft des Verfassers in das rechte Tageslicht. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass ihm wohl mehr Vorarbeiten zu Gebote standen, als all seinen Kollegen, so ist doch das redaktionelle Geschick allein schon bewundernswert, und auf alle Fälle liegt ein Fleiß vor, wie er fast ohne Gleichen dasteht. Der vorliegende erste Band umfasst die landrätlichen Kreise Kempen, Geldern, Mörs und Kleve, also die linksufrigen, untersten Teile des niederrheinischen Gebiets. Jeder Kreis ist für sich als selbständiges Ganze behandelt, die Ortschaften werden innerhalb desselben in alphabetischer Folge aufgeführt. Die vier Kreise sind zugleich aber auch als einheitlicher Band mit einer zweiten, durchgehenden Seitenzählung gedacht und durch ein genaues und sehr willkommenes Gesamtregister vereinigt. Der Reichtum an Kunstwerken, die solchergestalt uns vorgeführt werden, ist beträchtlich. Unter den Bauwerken kirchlicher Art finden wir freilich nicht viele, welche eine weit über die Grenzen der Provinz hinausgehende Bedeutung besitzen; dafür ist unter ihnen ein Denkmal allerersten Ranges: die herrliche Viktorskirche in Xanten, der dafür auch (einschließlich der Ausstattung) nicht weniger als 73 Seiten gewidmet sind. Wichtiger scheint mir das Buch für die Kenntnis der Profanarchitektur zu sein; besonders die Geschichte der Burg und des Schlosses erhält hier manchen wertvollen Beitrag. Die flache Ebene erheischte eine besondere Art von Verteidigung, das Wasser bildet ein nicht zu unterschätzendes Element. Ich nenne hier u. a. die Kempener Burg, ferner Krieckenbeck, Schloss Wissen, Schloss Moyland und Schloss Kleve. Beachtenswert ist auch die Anlage des kleinen geldrischen Rittersitzes des 17. Jahrhunderts (S. 227). Wir finden hier weiter stattliche Bauten aus dem Mittelalter; das Rathaus zu Kalkar ist eine mächtige und stolze Schöpfung, gute Privathäuser aus gotischer Zeit begegnen uns in Xanten, Goch und Kalkar. Wichtig sind die Stadtbefestigungen von Geldern aus dem 14. und 15. Jahrhundert, für welche auch zum Glück die Baurechnungen mit einer Fülle der interessantesten Aufschlüsse erhalten sind. Den Schwerpunkt des Bandes möchte ich aber doch suchen in dem Material, welches er zur Geschichte der niederrheinisch-holländischen Bildschnitzer- und Malerkunst des 15. und 16. Jahrhunderts bietet. Kalkar, dessen Schule von je das Augenmerk der Kunstfreunde auf sich gezogen hat, liegt im Gebiet der Veröffentlichung, und hier wie in Xanten sind schöne Erzeugnisse der Schule erhalten; ich nenne nur ihr bedeutendstes und größtes Werk, den Hochaltar des Meisters Loedewich (S. 480 ff.), ferner den Altar der sieben Schmerzen von Heinrich Douvermann und den wundervollen Johannes-Altar, sämtlich in Kalkar, dazu den Xantener Marienaltar, gleichfalls von Heinrich Douvermann. — Eine bedeutende Schöpfung ist ferner der Straelener Marienaltar (S. 207 ff.), Antwerpener Arbeit von etwa 1530; ungefähr gleichzeitig ist das niederländische Altarbild in Haus Caen (214). Mehrfach vertreten ist Victor Dünwegge (so in Xanten), den Clemen mit dem Meister von Kappenberg identifizirt (363 f.). In Gnadenthal (S. 448) befindet sich ein dem bekannten Werk in Palermo ähnliches Tafelbild, eine Madonna, die Clemen Mabuse (im Gegensatz zu Anton Springer nicht dem Jakob Cornelissen) zuweist. Auch die Epitaphien im Xantener Kreuzgang sind beachtenswert wegen des Überganges von der Spätgotik zur Frührenaissance und weil sonst viel aus dieser Zeit durch die Bilderstürmerei zerstört ist. — Die Kleinkunst ist durch gute Schöpfungen aller Zeiten und Arten vertreten. Auf diese kurze, dürftige Skizzirung des Inhalts muss ich mich beschränken; eine erschöpfende Widerspiegelung dessen, was Clemen uns bietet, ist unmöglich, will ich anders nicht den üblichen Rahmen einer Buchanzeige überschreiten. Um jedoch noch einige Worte zur Charakterisirung der Arbeitsweise des Verfassers hinzuzufügen, so will ich erwähnen, dass die Beschreibung der Denkmäler durchaus erschöpfend und trotz aller Knappheit in der Regel klar und verständlich ist. Fremdwörter und seltene Fachausdrücke sind mit Geschick vermieden. Sorgsam ist darauf Bedacht genommen, die Entstehung und den Verfertiger eines jeden Werkes festzustellen. Nur bei den Goldschmiedearbeiten ist auf die Stempel nicht genügend geachtet worden. Bei dem schönen Pokal in Haus Caen (S. 215) ist zwar die „Marke“ angegeben, sie besteht indessen sicherlich aus zwei besonderen Stempeln, von denen der eine auf Nürnberg als den Herstellungsort hindeutet, der andere auf den Namen des Meisters. Der Trinkbecher in Hüls (S. 44) und andere Werke sind es wohl wert, gleichfalls auf ihre Marken hin untersucht zu werden. Nicht unbedingt einverstanden bin ich mit den Abbildungen. Bei den reichen Geldmitteln, die in der Rheinprovinz zur Verfügung stehen, erwartet man zunächst mehr, sodann öfters ein besseres Maß der Leistung. Die Abbildungen z. B. auf S. 22, 215 und 525 können wohl kaum genügen, und ebenso sind die Lichtdrucktafeln Nr. III im Heft Geldern, III im Heft Kempen und I im Heft Kleve nicht scharf und deutlich genug. Im übrigen aber ist die Ausstattung eine ungemein vornehme, in jeder Beziehung verrät sich die sorgfältige und liebevolle Vorbereitung des Werkes, und die Provinzialverwaltung der Rheinprovinz, besonders die von ihr eingesetzte, unter dem Vorsitz von Geh. Rat Prof. Dr. Lörsch stehende Denkmälerkommission hat sich mit dem Clemen'schen Inventar gegründeten Anspruch auf Dankbarkeit erworben. *HERMANN EHRENBERG.*

„Wienerstadt.“ Lebensbilder aus der Gegenwart, geschildert von Wiener Schriftstellern, gezeichnet von *Myrbach.* Wien, Prag, Leipzig, F. Tempsky, G. Freytag. 1893. Lexikonformat.

Wenn irgendwo etwas Gutes geboten wird, so ist es immer, als ob einem in dieser Richtung längst gefühlten Bedürfnis nunmehr abgeholfen worden wäre. So geht es uns auch mit diesem Werke, von dem bisher sechs Lieferungen vorliegen, die uns schon deutlich Plan, Anlage und künstlerische Absichten des Ganzen verraten. Über die zum größten Teil bereits seit langem gutklingenden Autorennamen des Textes wie Schlögl, Chiavacci, Pötzl etc. hinweg, wollen wir gleich den uns hier näherstehenden Illustrator Baron *Myrbach* mit seinen zahlreichen Arbeiten ins Auge fassen. Es ist erstaunlich, in welchen Massen dieser Künstler produzirt, ohne deshalb im schlechten Sinne Massenprodukte zu liefern. Die Textautoren hätten keinen besseren Interpreten ihrer Worte finden können, und wir sind überzeugt, dass die Bilder noch populärer werden als der literarische Teil; sie

werden dies ihrer oft verblüffenden Wahrheit und Unmittelbarkeit verdanken. Myrbach hat dabei alle ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel ebenso benutzt, wie in seinen vortrefflichen Illustrationen französischer Bücher; er hat gezeigt, was ein Mann von Geschmack und poetischer Kraft mit der so oft in lächerlicher Weise verlästerten Zugrundelegung photographischer Momentaufnahmen zu leisten vermag. Dass bei der großen Menge des Gebotenen nicht alles gleichwertig ist, liegt auf der Hand, allein gar vieles hat auch hier und da die Reproduktion verschuldet. Den geringsten Beitrag hat der Holzschnitt geliefert, und zwar darin als Meisterleistung, die wir erwähnen müssen, *Gedan* in Leipzig mit einem Faksimileschnitt nach der einleitenden, in Feder gezeichneten Kopfleiste, der frappant ist. Wir bedauern nur, wie dies durchwegs von den Illustrationen gilt, dass die *Zurichtung* der fein abgestuften Tonschnitte, wie auch vieler Federzeichnungen, von allzu geringer Sorgfalt zeugt, was für den Künstler ebenso verdrießlich ist, wie für den Kenner des Besseren. Neben Gedan haben *Heuer* und *Kirmse* einige selbst in dem abgequetschten Druck noch das Gute verratende, vorzügliche Tonschnitte beigesellt, wie das Vollbild: „Beim Auslaufbrunnen", das in einer Weise flach gedruckt ist, die genau zeigt, wie man es nicht machen soll. Angerer und Göschl haben die Mehrzahl der Illustrationen teils als Zinkographieen, teils als Photographieen durchs Netz, teils als Chromophototypieen hergestellt, letztere in der bekannten Unübertrefflichkeit dieser Firma; die Phototypie, die eo ipso schon jeder Tuschirung schadet durch Aufhebung der Kontraste, zeigt dann noch am deutlichsten die Mängel der typographischen Herstellung. — Wir stimmen zwar nicht damit überein, Myrbach einen *Wiener* Künstler zu nennen, wie dies der Prospekt thut, — er ist denn doch ein Pariser, die Erziehung macht ja den Mann, aber, und wir glauben ihm damit kein alltägliches, doch wohlverdientes Lob zu spenden, er hat das allgemein Gültige und Typische ebenso vortrefflich wie das Besondere sowohl in den geschilderten Figuren als auch in den Örtlichkeiten zu ergreifen und festzuhalten gewusst, wie kein Zweiter. Er ist eine Proteusnatur, wie er dies schon in seinen Illustrationen für das Kronprinzenwerk und in den Bildern aus dem österreichischen und französischen Militärleben bewiesen hat, die doch etwas von seiner gewohnten Thätigkeit in Paris sehr Verschiedenes bieten. Myrbach ist einer der Marksteine in der modernen Buchillustration. Manches davon würde, recht intim in der Farbe gehalten, ein reizendes Wiener Sittenbild geben, so gleich das Farbendruckbild „In der Wäscherburg", das in seinen durch Mienen und Bewegung vorzüglich charakterisirten Typen das beste genannt werden muss. So zeigen viele oft selbst ganz kleine Bildchen, was für reizende Dinge sich mit Hilfe der Photographie, die wir hier aufs angenehmste verwertet finden, schaffen lassen — wenn ein Mann von schöpferischer Kraft kommt. Über die delikate technische Ausführung speziell der Federzeichnungen brauchen wir wohl kein Wort zu verlieren. So haben wir, außer dem oben eindringlich betonten Wunsch betreffs des Buchdruckers, nur Gutes von dem Buche zu sagen.

RUD. BÖCK.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 20. Juli wurden die Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass des Grafen von Onslow und in den daranffolgenden Tagen die des Grafen von Essex, sowie Kunstwerke aus verschiedenem Besitz durch *Christie* versteigert. Die bemerkenswertesten Preise waren folgende: zwei Porträts von Sir J. Reynolds, je 305 £ (Sedelmeyer); ein Zigeunerlager von J. Stark, 304 £ (Wallis); Napoleon's Zug über die Alpen von Paul de la Roche, 1848 gemalt, 785 £ (Lesser); Ansicht von Venedig, der Dogenpalast, von Canaletto, 165 £ (Colnaghi); der Kopf eines alten Mannes von Denner, 273 £ (Davis); eine kleine Landschaft von Hobbema, bez. 131 £ (Sedelmeyer). Hierauf folgten vier Werke von Jacob Ruysdael: ein Wasserfall, 39×33 Zoll, 1271 £ (Lesser); ein Fluss in Kaskaden über Felsen springend, bez. 39×55, 1365 £ (Lesser); eine pittoreske Waldlandschaft mit Wasserfällen, bez. 26×20, 462 £ (Colnaghi); felsige Landschaft, 588 £ (Lesser); J. Both, eine große italienische Landschaft, 872 £ (Lord Cheylesmore). Im ganzen brachte die kleine, aber gute Sammlung 7729 £. — Die an demselben Tage verauktionirten Bilder des Grafen von Essex, obgleich nur 9 Stück an der Zahl, haben zusammen 16453 £ gebracht, und somit den höchsten bis jetzt bekannten Durchschnittspreis hierselbst, d. h. 1828 £. „Rotterdam" von Calcott, 399 £ (Gooden); „Küstenlandschaft" von Collins, 788 £ (Gibbs); „Eine musikalische Abendgesellschaft" von Hogarth, Porträts enthaltend von dem Künstler selbst und anderen berühmten Zeitgenossen, 210 £ (Agnew); ein Tierstück von E. Landseer, 935 £ (Gooden); „Eine Kriegsscene im Hochlande" von Wilkie, 375 £ (Sedelmeyer). Sehr hohe Preise erzielten die drei nachstehenden Bilder von Turner: „Der Forellenbach", 35×47, 5040 £ (Thomas Johnson in Manchester); „Walton-Bridge" und „The Nore" wurden beide von Mr. C. White für den Preis von je 4305 £ erstanden. — Bilder aus verschiedenem Besitz: „Mademoiselle Camargo" von N. Lancret, 44×38, gestochen von Cars, 262 £ (Edwards); David Cox, „Sammeln der Herde", bez. 1848, eins der größten Bilder des Künstlers, 36×54, 1208 £ (Francis); Gainsborough, eine Landschaft, 299 £; J. Ruysdael, Waldlandschaft, 455 £; W. Müller, 1837, Winterlandschaft, 315 £. — Skulpturen: „Venus mit dem Apfel" von Gibson, 915 £; „Venus und Cupido" von E. Spence, 368 £. — Kunstgegenstände aus dem Nachlass des Grafen Onslow: ein Satz von drei Sèvresvasen, grosbleu, weiß und gold, Malerei von ländlichen Scenen, Kränzen und Blumen in Medaillons, 346 £; ein Paar Sèvresvasen mit Deckeln, grosbleu, mit einem Fries von klassischen Figuren, in schöner Goldbronze montirt, 525 £ (C. Wertheimer); ein Satz von vier Louis XVI-Tischleuchtern, Goldbronze, getriebener Griff in weiblicher Figur endend, 315 £; ein Paar altenglische Kaminvorsetzer, Silber, in Form von Hunden, aus der Zeit Karl's II., 478 £; ein Louis XV-Parqueteriesekretär, Einfassung von Goldbronze, 331 £; ein Paar Louis XVI-Kandelaber, weibliche Figuren, Goldbronze mit Marmoruntersatz, 672 £; ein Bücherschrank mit Einlagen von Tulpen- und Rosenholz, 220 £; ein oblonger Louis XVI-Schreibtisch mit Verzierungen in Goldlack, 252 £; ein Paar Louis XIV-Boulle-Kommoden mit Montirung von Goldbronzen, rot und grün, geaderten Marmorplatten, 2415 £ (Philpot); ein Paar altitalienische Bronzegruppen, Hund mit einem Wolf, Drachen mit einem Einhorn kämpfend, 9 Zoll hoch, 263 £; ein Paar silberne Wandleuchter, 1711, aus der Zeit der Königin Anna, per Unze 80 Schilling. Die Antiquitäten erzielten im Ganzen 12310 £. *B.*

Berlin. Im Kunstauktionshause von Rud. Lepke findet am 21. September und folgende Tage die öffentliche Versteigerung von älteren und neueren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Schabkunstblättern, Farbendrucken, Lithographieen, Ölstudien, Handzeichnungen etc. aus Privatsammlungen statt; darunter befindet sich ein Exemplar der Raphael'schen Stanzen in 38 Blatt.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.








FEB 26 1904
FEB 26 1904
SEP 1 '60 H
FOGG MUSEUM




Digitized by Google